

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA MÉTAPHORE « RENOUVELÉE »
COMME MODALITÉ D'INDÉCIDABILITÉ EN ART ACTUEL :
DAVID ALTMEJD, CLAUDIE GAGNON ET CARSTEN HÖLLER

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
DOMINIQUE ALLARD

FÉVRIER 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 -Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Mes premiers mots de remerciement s'adressent à ma directrice de recherche, Marie Fraser, pour sa confiance, son soutien, sa grande générosité et sa rigueur intellectuelle, qui ont été essentiels à la réalisation de ce projet.

Je remercie aussi les professeurs du département d'histoire de l'art qui, de près ou de loin, ont alimenté mon discours, et m'ont amenée à développer au cours des dernières années une réflexion critique sur les arts et l'histoire de l'art.

Je suis également reconnaissante au Département d'histoire de l'art ainsi qu'à la Fondation de l'UQAM pour m'avoir accordé des bourses qui m'ont permis de me consacrer entièrement à la recherche et à la rédaction de mon mémoire.

D'autre part, je tiens à souligner toute ma gratitude à mes collègues et amis pour le partage et la vivacité de leurs idées. Un merci tout particulier à Kawthar, Katrie, Anne-Marie et Véronique pour leur soutien tant au plan académique que personnel.

Enfin, il me serait impossible de passer sous silence l'appui infaillible de ma famille et de mes amis proches à qui je dois la réussite de ce travail. Un merci tout spécial à Philippe pour sa présence et sa compréhension.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES TABLEAUX.....	v
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LES FONDEMENTS THÉORIQUES DE LA MÉTAPHORE.....	9
1.1 Théorie aristotélécienne.....	11
1.1.1 La <i>lexis</i> de la rhétorique.....	13
1.1.2 La <i>lexis</i> de la poétique.....	15
1.1.3 Transgression catégoriale.....	20
1.1.4 Théorie de l'interaction.....	22
1.2 Vers une théorie ricœurienne.....	25
1.2.1 Le « manque » : ouverture vers les « possibles du réel ».....	26
1.2.2 La fonction iconique de la métaphore.....	29
1.2.3 Le « <i>mood</i> » : le <i>muthos</i> de la métaphore.....	32
1.3 Le tournant herméneutique.....	34
1.3.1 La fonction critique de la métaphore.....	37
1.3.2 L'innovation sémantique : « <i>la métaphore vive</i> ».....	42
1.3.3. « Le voir comme » de la métaphore.....	44
CHAPITRE II	
LA MÉTAPHORE « RENOUVELÉE ».....	48
2.1 Les figures contemporaines de la métaphore.....	48
2.1.1 Le jeu de Gadamer aux discours actuels.....	50

2.1.2 La mimésis chez Jean-Marie Schaeffer.....	53
2.1.3 Le mythe chez Paul Ricœur.....	58
2.1.4 Le double et l’empreinte chez Georges Didi-Huberman.....	59
2.1.5 La fête et le jouet chez Hans-Georg Gadamer et Giorgio Agamben.....	64
2.1.6 Le pli et le mystère chez Jacques Rancière.....	67
2.2 Nouvelles fictions : du récit à la métaphore.....	75
CHAPITRE III	
LA MÉTAPHORE COMME MODALITÉ D’INDÉCIDABILITÉ EN ART ACTUEL.....	81
3.1 « La part du texte » et « la part du temps ».....	81
3.1.1 La métamorphose : l’œuvre de David Altmejd.....	84
3.1.2 La répétition : l’œuvre de Claudie Gagnon.....	101
3.1.3 L’incarnation : l’œuvre de Carsten Höller.....	113
CONCLUSION.....	121
BIBLIOGRAPHIE.....	141

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
3.1 David Altmejd, <i>The Settler</i> , 2005, bois, peinture, plexiglas, miroir, polystyrène expansé, résine, système d'éclairage, cheveux synthétiques, montre digitale, chaussure, tissu, chaîne, fil de fer, brillants, 127 x 183 x 305cm, Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal, Canada. © FXP Photography.....	131
3.2 David Altmejd, <i>The Index</i> , 2007, bronze, acier, polystyrène expansé, résine, peinture, bois verre, miroir, plexiglas, système d'éclairage, silicone, oiseaux et animaux naturalisée, plantes synthétiques, pommes de pin, crin de cheval, cheveux synthétiques, jute, cuir, fibre de verre, chaînes, fil de fer, plumes, quartz, pyrite, autres minéraux, yeux de verre, vêtements, souliers, fil de pêche, bijoux, perles de verre, brillant, etc., 333 x 1297 x 923cm, 52 ^e Biennale de Venise, Pavillon du Canada, Venise, Italie. © Ellen Paige Wilson.....	132
3.3 David Altmejd, <i>The Giant 2</i> , 2007, polystyrène expansé, résine, peinture, bois, verre, miroir, plexiglas, silicone, oiseaux et animaux naturalisée, plantes synthétiques, pommes de pin, crin de cheval, jute, chaînes, fil de fer, plumes, quartz, pyrite, autres minéraux, bijoux, perles de verre, brillants, etc., 254 x 427 x 234cm, 52 ^e Biennale de Venise, Pavillon du Canada, Venise, Italie © Ellen Paige Wilson.....	133
3.4 Claudie Gagnon, <i>La chèvre et le chou</i> , 1997, tableau vivant, intervention théâtrale, environnement musical et sonore par Martin Bélanger et Frédéric Lebrasseur, autodiffusion, 728 rue Saint-Vallier Ouest, Québec, Canada. © Ivan Binet.....	134
3.5 Claudie Gagnon, <i>Petits miracles misérables et merveilleux</i> , 2000, tableau vivant, intervention théâtrale, environnement musical et sonore par Martin Bélanger et Frédéric Lebrasseur, dans le cadre de Manif d'art, l'Œil de Poisson, Église Notre-Dame-de-Grâce, Québec, Canada. © Ivan Binet.....	135
3.6 Claudie Gagnon, <i>Dindons et limaces</i> , 2008, tableau vivant, intervention théâtrale, environnement musical et sonore par Martin Bélanger et Frédéric Lebrasseur, dans le cadre de <i>C'est arrivé près de chez vous. L'art actuel à Québec</i> , Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, Canada. © Idra Labrie.....	136

- 3.7 Carsten Höller, *Mirror Carousel*, 2005, aluminium, miroir, lumières, moteur, 500 x 750 x 750cm, Gagosian Gallery, Londres, Angleterre. © Attilio Maranzano..... 137
- 3.8 Carsten Höller, *Amusement Park*, 2006, manèges modifiés, médias mixtes, 792.48 x 1706.88 x 1432.56cm, Espace Shawinigan, Cité de l'Énergie, Shawinigan, Québec, Canada. © Carsten Höller..... 138
- 3.9 Carsten Höller, *Test Site*, 2006, Tate Modern, Londres, Angleterre. © Attilio Maranzano..... 139
- 3.10 Carsten Höller, *Upside-Down Mushroom Room*, 2000, 450 x 600 x 1250cm, Fondazione Prada, Milan, Italie. © Attilio Maranzano..... 140

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur le renouvellement de la notion de métaphore comme modalité d'indécidabilité. Partant de la définition qu'en donne Paul Ricœur comme « synthèse de l'hétérogène » et Jacques Rancière comme « composition de l'hétérogène », nous montrerons qu'un déplacement de la métaphore vers sa fonction poético-philosophique et non plus rhétorique, telle qu'elle apparaît depuis Aristote, est essentiel pour comprendre comment il est possible aujourd'hui de la considérer comme façon d'appréhender le monde. Trois hypothèses sont à l'origine de cette étude. La première tient à la différence que pose Ricœur entre le *muthos* du récit et celui de la métaphore qui nous a permis d'articuler l'importance de remplacer le modèle rhétorique aristotélicien. La deuxième, reprise du symptôme et de l'image dialectique chez Georges Didi-Huberman, concerne le déplacement de concepts vers d'autres disciplines. Non seulement l'écriture de plusieurs philosophes et historiens de l'art témoigne du jeu de la métaphore, mais les notions auxquelles ils ont recours se voient elles-mêmes déplacées, transférées, métamorphosées, les rendant aussitôt métaphoriques. Cette hypothèse, nous a permis de constater que la reconceptualisation de la métaphore touche aussi bien à l'art actuel qu'aux discours contemporains sur l'art. Enfin, la troisième hypothèse a pour point de départ un basculement entre réalité et fiction que nous observons chez plusieurs artistes actuels. Pour expliciter ce basculement, nous sommes retournés aux fondements de la mimésis (Aristote, Ricœur, Schaeffer) pour tenter de revoir la structure de ce procédé non pas en fonction du concept de représentation, mais du concept de métaphore. C'est ce qui nous a amené à considérer la métaphore comme modalité d'indécidabilité.

Le mémoire comporte trois chapitres. Le premier revient aux fondements de la définition aristotélicienne de la métaphore d'après la lecture de Paul Ricœur afin de reconsidérer la notion d'après sa conception herméneutique. Après avoir montré l'importance théorique du tournant herméneutique de la métaphore, nous exposons, dans un deuxième chapitre, sa prégnance dans les écrits de philosophes et d'historiens de l'art contemporains, où elle est utilisée en son sens poético-philosophique pour décrire des concepts autrement insaisissables : le jeu (Hans-Georg Gadamer), la mimésis (Jean-Marie Schaeffer), le mythe (Ricœur), le double et l'empreinte (Didi-Huberman), la fête et le jouet (Giorgio Agamben), le pli et le mystère (Jacques Rancière). Enfin, les cas de figures analysés au chapitre trois mettent en lumière la modalité d'indécidabilité de la métaphore qui, comme image même de la dialectique, produit des glissements entre réalité et fiction : par la métamorphose chez David Altmejd, la répétition chez Claudie Gagnon et l'incarnation chez Carsten Höller.

C'est donc à partir de l'art actuel et des discours contemporains sur l'art que nous proposons une définition renouvelée de la métaphore comme dispositif de passage entre la réalité et la fiction et comme modalité d'indécidabilité produisant du mystère.

Mots clés : art actuel, métaphore, narrativité, récit, mimésis, jeu, David Altmejd, Claudie Gagnon, Carsten Höller.

INTRODUCTION

Par des moyens de saturation, d'accumulation, d'assemblage et de juxtaposition, par leur référence aux mythes, aux contes, aux légendes et à la mythologie, les œuvres de David Altmejd, de Claudie Gagnon et de Carsten Höller *défigurent* une tradition artistique, dans laquelle, pourtant, elles s'inscrivent. Ambivalentes et duelles entre « ce qui participe de la réalité » et « ce qui participe de la fiction », elles sont régies par la tension dialectique d'être à la fois une chose et une autre et investissent ainsi un espace métaphorique. Si, d'un premier coup d'œil, elles s'apparentent à l'opération de la métaphore telle que décrite par Paul Ricœur dans *La métaphore vive* (1975)¹, elles exigent aussi, du même coup, d'en renouveler la définition pour l'actualiser sur le plan philosophique et mieux l'arrimer aux arts visuels contemporains. De sa définition ricœurienne, la fonction métaphorique s'entend dans l'action « de la mise en acte » d'idées et de concepts à jamais insaisissables. La métaphore, image synthèse de la dialectique telle que nous l'entendrons ici, trouve son efficace entre fusion et tension, autrement dit, dans la copule du verbe « être » où, au « est » littéral, s'ajoute la pointe critique du « n'est pas » métaphorique. « Synthèse de l'hétérogène² » dans les termes de Paul Ricœur, « composition de l'hétérogène³ » dans les termes de Jacques Rancière, il faudra montrer un déplacement de la métaphore vers sa fonction poético-philosophique (et non plus, uniquement, rhétorique telle qu'elle apparaît depuis Aristote), pour comprendre comment il est possible aujourd'hui de la considérer comme façon d'appréhender le monde qui nous entoure en le montrant autrement. « Projection d'un monde possible habitable », la métaphore plus qu'une représentation de la réalité ouvre vers les « possibles du réel », suggère des « possibilités d'histoires ». Hypothèses de mondes virtuels « qui met ensemble en forme de fleur⁴ », selon la belle expression de Jacques Rancière, la métaphoricité des

¹ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975, 411 p.

² Paul Ricœur, *L'intrigue et le récit historique*, T. I. de *Temps et récit*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 10.

³ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 74.

⁴ Jacques Rancière, *Mallarmé, La politique de la sirène*, Paris, Hachette, 1996, p. 33.

œuvres est ce qui montre les limites de la représentation mimétique, rendant plus justement notre rapport fragmentaire et conflictuel face au réel⁵ et à l'histoire : c'est ici notre projet.

Glissement des provocations dialectiques d'hier (tels que le collage dadaïste) vers les figures nouvelles de jeu, de la rencontre, de l'inventaire et du mystère, la métaphore serait, dans les mots de Jacques Rancière, un des dispositifs médias mettant l'accent sur la « parenté des hétérogènes » : « le mystère construit un jeu d'analogies où ils témoignent d'un monde commun, où les réalités les plus éloignées apparaissent comme taillées dans le même tissu sensible et peuvent toujours être liées par ce que Godard appelle la "fraternité des métaphores".⁶ » Par les voies de la métamorphose, de la répétition et de l'incarnation – qui sous-tendent les figures du double, de l'empreinte, de la fête, du jeu, du pli et du mystère et qui « organisent » les tensions de l'œuvre –, nous verrons, dans l'analyse consacrée aux œuvres de David Altmejd, de Claudie Gagnon et de Carsten Höller, comment ces aspects ne peuvent être représentés et nommés que par le biais du métaphorique : l'irreprésentable ou l'innommable provoquant aussitôt un glissement vers la métaphore. Non seulement ce qui dit ou représente la métamorphose, la répétition ou l'incarnation, glisse rapidement vers la métaphore, mais les œuvres font aussi « glisser » le spectateur, de l'œuvre à ses nombreuses références littéraires et temporelles. Si la métamorphose chez David Altmejd recèle en elle tout l'arrimage d'une littérature étrange et merveilleuse (celle du conte, de la légende et du mythe), comme nous le verrons, le phénomène de répétition chez Claudie Gagnon implique le « retour du même comme un autre », c'est-à-dire, l'acte de reprise, de réitération, de réinscription, de reconstitution et aussi de renouvellement. Enfin, ce que la représentation de la métamorphose, de la répétition, mais aussi de l'incarnation révéleront avoir en commun, est d'abord l'impossibilité d'être représentée, puisqu'en mouvement, en transformation – la représentation figeant dès lors l'action – celle-ci créant plutôt du mystère : entre ce qui se transforme et le transformé, entre le « est » et le « n'est pas » propre à l'ontologie de la métaphore, ces phénomènes actuels en art se « dédoublent » entre réalité et fiction et

⁵ Nous devons aussitôt proposer la distinction : le réel se donne, se livre à nous sous forme de fragments. Mais si le fragment, le parcellaire appartient au réel, s'il est le réel même, il n'est nullement la réalité qui est totalité, concept « organisant » créé par l'humain. Ceci dit, nous abandonnons, dans la suite de cette étude, cette distinction terminologique pour des raisons de commodités, employant indifféremment le mot de « réel » ou celui de « réalité » pour désigner la totalité de l'existant.

⁶ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, p. 81.

apparaissent comme figures contemporaines de la métaphore. Questionnant les motifs d'origine du mystère, du doute et du vertige, c'est aussi précisément ce sur quoi jouent les œuvres de Carsten Höller. La corrélation entre métaphore et mystère s'entendra en ces termes : agissant par glissements conceptuels, la métaphore rendrait visible les relations autrement inintelligibles. En ce sens, la métaphore sera redéfinie comme dispositif en art provoquant le passage réciproque de la réalité à la fiction, tout en étant une des modalités actuelles d'indécidabilité – celle-ci produisant du mystère.

Ce sont aussi les textes théoriques dans lesquels nous nous sommes investis afin de retrouver les fondements théoriques de cette tension métaphorique observable dans les arts actuels qui auront motivé cette étude. C'est à la lecture de la *Poétique* d'Aristote (IV^e av. J.-C.), de *L'allégorie du drame baroque allemand* de Walter Benjamin (1916), de *La métaphore vive* de Paul Ricœur, de la *Mythologie blanche (La Marge)* de Jacques Derrida (1972) et de *Pourquoi la fiction ?* de Jean-Marie Schaeffer (1999) que nous avons constaté une certaine réciprocité entre la notion de représentation et de métaphoricité, et formulé notre première hypothèse d'un possible renouvellement de la notion de métaphore. C'est à la lecture de l'ouvrage de Catherine Perret *Les porteurs d'ombre : mimésis et modernité* (2001) et, plus récemment, de *L'image ouverte* de George Didi-Huberman (2007) que nous avons saisi la nécessité de redéfinir la métaphore en des termes poético-philosophique, plutôt que de demeurer dans la perspective rhétorique aristotélicienne.

De l'ouvrage de Catherine Perret nous retenons un court passage dans lequel l'auteur adresse une critique à l'endroit de la théorie ricœurienne de la métaphore « vive »⁷. Établissant la *lexis* (les moyens d'expression, c'est-à-dire les moyens par lesquels se transmet la pensée, tels que la métaphore, le chant, la danse) comme partie intégrante et essentielle au dévoilement et à l'expression du *muthos*, Paul Ricœur propose une définition de la métaphore comme procédé autonome et équivalent au récit contrairement à ce qui avait jusqu'ici été interprété des écrits d'Aristote. Au-delà de la formulation aristotélicienne, Ricœur suggère ainsi deux modèles d'expression à travers lesquels seuls peuvent se traduire une conception du temps : ces dispositifs étant la narrativité et la métaphore. Tandis que la première est

⁷ Catherine Perret, *Les porteurs d'ombre : mimésis et modernité*, Paris, Belin, 2001, p. 268-273

l'agencement d'actions hétérogènes en une seule action, la seconde serait l'assemblage de champs lexicaux étrangers, hétérogènes en une synthèse.

C'est à ce niveau que Perret remet en question la théorie de Ricœur : sa théorie, écrit-elle, est portée à s'écrouler dès lors que l'on s'objecte à l'équivalence « rapide » entre la *lexis* et le *muthos* aristotélicien. Ceci dit, Catherine Perret laisse entendre la possibilité d'une adéquation entre la *lexis* métaphorique ricœurienne et le *muthos* narratif aristotélicien lorsqu'elle suggère : « [s]'il est possible de décrire la métaphore comme niveau d'opérativité de la mimésis, c'est au prix d'en redéfinir le concept, à partir de la mimésis, en tant que métaphore spécifiquement poétique⁸ », description depuis longtemps laissée pour compte. Nous voyons dès lors se dessiner l'étendue de notre seconde hypothèse : la métaphore définit par Paul Ricœur et actualisée au contexte actuel où elle sera rapportée au concept de mimésis chez Jean-Marie Schaeffer, pourrait-elle permettre de revoir la notion en son sens fondamentalement poétique ?

Qui plus est, c'est à la lecture de *L'image ouverte* de Georges Didi-Huberman que nous pouvons préciser une troisième hypothèse, celle-là même que nous aurons pour point de départ. Définissant l'objet de son étude, l'auteur indique rapidement son intention de :

[t]rouver les outils pour atteindre dans les images quelque chose qui opère de façon à la fois plus *incarnée* et plus *impensée* que ce qu'en disent les métaphores symétriques de l'âme et de la fenêtre : quelque chose qui, justement, ne se réduit pas à une métaphore – mouvement qui met en relation des corps visibles avec les idées qu'ils sont censés signifier – mais qui devrait engager une compréhension des images sous l'angle de la *métamorphose*, soit un mouvement qui met en relation des corps avec d'autres corps. Ma "voie royale" fut le *symptôme*, écrit Didi-Huberman, événement métamorphique par excellence [...].⁹

De cette affirmation, nous avons dégagé trois aspects qui seront précisés et développés dans notre étude. Premièrement, à la lecture de ce passage, une question s'impose : le « symptôme », terme emprunté à priori aux cliniques psychanalytiques et psychiatriques, n'est-il pas devenu métaphorique dès lors qu'il a subi un déplacement de la psychanalyse

⁸ *Ibid.*, p. 272.

⁹ Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte*, Paris, Gallimard, 2007, p. 28. C'est l'auteur qui souligne.

vers l'histoire de l'art ? En fait, n'est-ce pas précisément parce qu'il se « métamorphose » qu'il devient impossible de le dissocier complètement de sa fonction métaphorique ? Deuxièmement, le symptôme, le symbole et le détail iconique de l'image – dont la correspondance aura été proposée plus d'une fois – ne font-ils pas toujours renvoi à l'histoire, à la totalité, tout en créant écart et « dissemblance » dans l'œuvre d'art singulière ? Symptôme, symbole et détail, trois « points critiques » de l'image participeraient donc de la dialectique des termes de fusion et de tension, du « est » et du « n'est pas » de la métaphore ricœurienne. Troisièmement, « l'image ouverte » n'est-elle pas, en soi, un concept qui ne se dit ni se réfléchit qu'en termes métaphoriques ? Le niveau d'abstraction et de mystère d'un tel concept est précisément ce qui, selon nous, imposerait un glissement du philosophique vers le poético-philosophique.

Ainsi, nous pourrions formuler en trois hypothèses les aspects établis à partir de ce passage : d'une part, ce serait l'usage de termes conceptuels empruntés, transférés et « métamorphosés » d'un champ lexical à un autre qui ferait aussitôt de ce concept un concept métaphorique. D'autre part, ce sont l'invention et l'emprunt d'expressions et de termes « qui font image » (telle, « l'image ouverte ») qui, d'après nous, imposerait un glissement de la philosophie vers la métaphore ne pouvant se dire autrement qu'en des termes de mystère – qui se voilent et se dévoilent dans l'événement sémantique de la rencontre entre le lecteur et le texte, le spectateur et l'œuvre. Enfin, Didi-Huberman précise aussi que le symptôme de « l'image ouverte » sert, du coup, à montrer les « limites de l'imitation » et de sa représentation. En effet, les limites de la notion de représentation mimétique en art actuel tiennent aussi, pour nous, de point de départ : si la représentation métaphorique a toujours à voir avec l'imitation (ce qui l'ancre dans la réalité), l'imitation seule ne serait toutefois plus à même d'expliciter ce qui, des arts actuels, provoque un basculement constant entre réalité et fiction (la fiction en venant aujourd'hui à intégrer le réel de l'œuvre). C'est donc à partir d'une théorie du « symptôme » et de « l'image ouverte » chez Georges Didi-Huberman que nous définirons davantage notre projet : les phénomènes-figures de métamorphose, de répétition et d'incarnation (phénomènes tous tributaires de la dialectique du symptôme-symbole) serviront à expliquer et à redéfinir la notion de métaphore comme modalité d'indécidabilité en sa capacité actuelle de produire du mystère.

De ces hypothèses, s'élaborent les deux principaux objectifs de notre recherche. C'est d'abord en retraçant l'ontologie de la métaphore comme principe tensionnel dont la fonction est déjà chez Aristote de « montrer les choses comme en Acte », « de rendre l'inanimé comme animé », que nous proposerons la métaphore comme dispositif de passage de la réalité à la fiction. Si donc, d'après nous, la notion de représentation n'est plus adéquate pour témoigner de ce passage dialectique, celle de métaphore impose aussitôt d'être redéfinie, celle-ci s'appuyant sur le concept de mimésis. Loin de sa conception platonicienne, nous définirons la mimésis en tant que « coupure qui ouvre l'espace de fiction », d'après la définition qu'en donnent respectivement Paul Ricœur et Jean-Marie Schaeffer. C'est donc ici que nous voyons se dédoubler l'objectif de notre recherche : penser la reconceptualisation de la métaphore dans les arts actuels en partant de la définition herméneutique implique, d'une part, le renouvellement de cette notion dans les discours sur l'art et, d'autre part, sa redéfinition de par des concepts ayant eux-mêmes été réactualisés, tels que le jeu (Hans-Georg Gadamer), la mimésis (Jean-Marie Schaeffer), le mythe (Paul Ricœur) et le mystère (Jacques Rancière). Dès lors, cette nouvelle définition de la métaphore déborde du schème ricœurien proposé dans *La métaphore vive* en se voyant ici actualisée et amarrée aux discours contemporains et aux arts actuels.

C'est aussi par l'entremise de figures contemporaines que nous proposerons une définition « renouvelée » de la métaphore en tant que modalité d'indécidabilité. Agissant par glissements poético-philosophiques, les figures telles que le double, l'empreinte, le jeu, la fête, le jouet et le pli, sont des termes « imagés » empruntés à d'autres disciplines que la philosophie et les arts visuels. Pourtant, ces figures (ou motifs en ce qui a trait aux arts) sont utilisées, dans les deux cas, pour « faire paraître le langage », c'est-à-dire, afin de le rendre intelligible. Qui plus est, les discours sur l'art et les arts visuels subissent et engendrent eux-mêmes ces glissements où, entre le dicible et le visible, tous deux procèdent par emprunts, transferts et transformations de concepts théoriques ou, en sens inverse, d'images conceptuelles – ces deux champs divergents témoignant réciproquement de l'effort à mettre en images ou à mettre en mots ce qui résiste à la saisie. Cet enjeu de la langue et des images, ce glissement théorique métaphorique et cet emprunt de termes étrangers seront expliqués dans le cadre du « tournant herméneutique » de la philosophie spéculative à laquelle participe

la phénoménologie – ce tournant étant essentiel à la compréhension actuelle de la métaphore. Si cette transformation s'entend d'abord dans les termes des discours spéculatifs, elle est aussi manifeste dans les écrits de théoriciens d'une philosophie non spéculative : nous verrons que les écrits de Jean-Marie Schaeffer, de Giorgio Agamben et de Jacques Rancière témoignent aussi de ce glissement, non pas au niveau stylistique du langage, mais au niveau des idées et des concepts nommés et développés. Par ailleurs, nous remarquerons ce second niveau de métaphoricité dans les écrits de Georges Didi-Huberman et de Hans-Georg Gadamer. Partant de concepts « métaphoriques » – tels que le double, l'empreinte et la fête – leurs textes s'inscrivent dans le tournant herméneutique d'une philosophie spéculative : c'est donc, en plus de la sélection et de la dénomination des concepts, au niveau de la syntaxe, de la structure et du style d'écriture, qu'est décelée la fonction métaphorique de rendre visible les relations, voire « la structure parallèle » du texte, et qu'est mise en lumière cette constante dualité entre mots et images. Pris en ce sens, le passage herméneutique, tel qu'il sera ici développé, est symptomatique de l'altercation et de l'usage du métaphorique dans les textes philosophiques.

C'est à partir de ces propositions que nous élaborons la structure de notre projet. Le premier chapitre consiste à retourner aux fondements de la définition aristotélicienne de la métaphore d'après la lecture de Paul Ricœur afin de reconsidérer la notion d'après sa conception herméneutique. Du coup, la métaphore s'entendra comme modèle parallèle – quoique intrinsèque – à la narrativité et en amont du procédé de représentation. À la jonction de la sémantique, de la psychanalyse, de la sémiotique et de la phénoménologie, la métaphore ricœurienne, agissant elle-même par emprunts et glissements, sera envisagée, et de façon définitive, en son sens poético-philosophique et non plus rhétorique. Cette modification de sens étant indubitablement liée au tournant herméneutique de la philosophie spéculative, les termes de ce tournant seront donc explicités en dernière partie de ce premier chapitre.

Après avoir montré ce passage théorique vers une herméneutique de la métaphore, il nous sera possible, dans un deuxième chapitre, d'exposer sa présence, voire sa prégnance dans les écrits de philosophes et d'historiens de l'art contemporains, où elle serait utilisée en son sens poético-philosophique pour décrire un concept autrement inexplicable ou insaisissable. Dans

une visée méthodologique, ce sont à partir de ce que nous nommons « les figures contemporaines de la métaphore » que sera démontrée la métaphoricité des concepts et envisagée la possibilité d'un renouvellement de la notion de métaphore comme modalité d'indécidabilité. Ce sont donc à partir des redéfinitions que proposent les discours actuels du jeu, Jean-Marie Schaeffer de la mimésis, Paul Ricœur du mythe, Georges Didi-Huberman du double et de l'empreinte, Hans-Georg Gadamer et Giorgio Agamben de la fête et du jouet et, finalement, Jacques Rancière du pli et du mystère que seront délimitées et déterminées les figures d'une métaphore « renouvelée ». Par conséquent, c'est aussi dans ces exemples que nous verrons se définir et se dessiner les nouvelles balises et caractéristiques d'une métaphore propre à l'histoire de l'art et aux arts visuels actuels. Cette actualisation est ce qui nous permettra également, en dernière partie de ce chapitre, de l'envisager comme dispositif fictionnel permettant le passage réciproque, *mais* tensionnel, de la réalité à la fiction, rendant manifeste, non plus des histoires, mais des possibilités d'histoires.

Enfin, au troisième chapitre, la métaphore préalablement définie comme procédé poético-philosophique agissant par « synthèse de l'hétérogène » – image dialectique entre tension et fusion – sera observée et étudiée d'après les œuvres de David Altmejd, de Claudie Gagnon et de Carsten Höller, celles-ci créant ou questionnant le mystère, le doute, le vertige. Ajoutant aux figures contemporaines de la métaphore, nous proposerons, par l'analyse d'œuvres, les principes de métamorphose, de répétition et d'incarnation comme instigateurs de la définition et de la fonction de métaphore, tout en étant des figures par lesquelles la métaphoricité de l'œuvre est rendue manifeste. C'est à l'évocation et à la suggestion du motif du double et de la répétition par les références de l'œuvre au fantôme, au carnaval ou à la fête par exemple, que nous verrons se dessiner l'enjeu, d'une part, d'un retour de la métaphore en art actuel, et d'autre part, de son renouvellement. Entre tension et fusion, les œuvres toujours ambivalentes et duelles entre connaissance et reconnaissance, attirance et répulsion, tragique et ludique, mettent en lumière l'efficacité de la tension ontologique de la métaphore. Elles nous permettront ainsi de revoir la métaphore non plus uniquement comme dispositif de passage de la réalité à la fiction, mais bien en tant que modalité actuelle d'indécidabilité.

CHAPITRE I

LES FONDEMENTS THÉORIQUES DE LA MÉTAPHORE

Ce premier chapitre vise à dégager les fondements théoriques de la métaphore, en partant de sa définition aristotélicienne qui établit la métaphore comme partie intégrante à la tragédie servant à « faire image [m. à m. : place sous les yeux]¹ » et à « signifier les choses en acte² », dans le but de redéfinir cette notion dans la pensée de Paul Ricœur et de la situer dans le contexte plus général du tournant herméneutique afin d'en proposer son renouvellement. Pour ce faire, il sera nécessaire dans un premier temps d'établir les enjeux et points de convergences entre la notion aristotélicienne et celle ricœurienne de la métaphore. Cette relecture des textes d'Aristote par Paul Ricœur sera développée à partir des définitions rhétorique et poétique de la *lexis*, de l'action de la métaphore comme transgression catégoriale et de la théorie de l'interaction venant supplanter celle de substitution chez Aristote. C'est ainsi que dans un deuxième temps, il nous sera possible de définir la métaphore herméneutique ricœurienne à la croisée de la psychanalyse, de la sémiotique et de la phénoménologie. Enfin, dans un troisième temps, nous replacerons la notion de métaphore chez Ricœur dans le contexte plus large du tournant herméneutique de la phénoménologie, par lequel la fonction critique de la métaphore sera mise en lumière, ce qui nous permettra d'en suggérer son renouvellement.

Trouvant sa première définition dans la rhétorique classique d'Aristote, la métaphore – trope servant à la « persuasion » dans le discours oral et à l'expression du *muthos* dans la poésie tragique – au service « du bien paraître et du bien parler », restera encline à l'ornementation du discours au cours des siècles qui suivront. Encore en 1830 dans l'un des derniers traités de rhétorique, Pierre Fontanier définissait la métaphore, dans *Les figures du discours*, en tant que figure de style décorative. C'est à Paul Ricœur qu'il revient d'avoir posé les prémisses à une relecture d'Aristote qui sera fondamentale à toute notre étude. Tel que le souligne Paul

¹ Aristote, *Rhétorique III*, 10, 1410, b 33, cité dans Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 49.

² *Ibid.*, 11, 1410, b 24-25, cité p. 50.

Ricœur dans *La métaphore vive* (1975), tout le problème de la définition de la métaphore dans la rhétorique classique et la nouvelle rhétorique ne pourrait tenir qu'au primat du mot, à la dictature du nom dans la théorie de la signification – comme nous le verrons ici, la définition de Ricœur a de particulier de transposer la signification métaphorique du mot, au discours-énoncé³. Par le biais d'une relecture d'Aristote, Ricœur en vient donc à se démarquer de la définition généralement acceptée de la métaphore tirée de la rhétorique classique – lui reprochant d'avoir considérablement biaisée le sens et la portée de la théorie aristotélicienne de la métaphore en ne retenant que le primat du mot et celui de la substitution. Pour l'auteur, cette « dictature du mot » aura été lourde de conséquences pour la métaphore et la philosophie au cours de l'histoire. Omettant la dimension poétique de la métaphore pour ne se concentrer que sur une théorie de la métaphore-substitution, la rhétorique classique aura réduit la métaphore à l'ornement, tout en ayant tendance à résorber le transfert métaphorique au transfert du sensible à l'intelligible, enfermant par là même la philosophie dans une métaphysique platonicienne.⁴ Ricœur explique la nécessité de déplacer le prédicat du mot au discours-énoncé par un des traits déjà sous-jacent à la définition d'Aristote, soit par l'idée d'emprunt à un terme étranger : « le terme d'emprunt, pris en son sens figuré, est substitué à un mot absent (qu'il manque ou qu'on ne désire pas l'employer) qui aurait pu être employé à la même place en son sens propre; cette substitution se fait par préférence et non par contrainte lorsque le mot propre existe.⁵ » Cette idée d'emprunt et de « substitution par préférence » fait aussi référence à la définition de Pierre Fontanier : « la métaphore consiste à présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue.⁶ » En ce sens, la métaphore ne peut se débarrasser de son caractère ornemental : elle est remplaçable. Malgré plusieurs écarts de définitions que nous identifierons entre

³ Selon Ricœur, « la définition nominale permet d'identifier une chose; la définition réelle montre comment elle est engendrée. Les définitions d'Aristote et de Fontanier [nous ajouterons, et des structuralistes] sont nominales, en ce qu'elles permettent d'identifier la métaphore parmi les autres tropes; [mais] se bornant à l'identifier, elles se bornent aussi à la classer. [...] En revanche, si l'on cherche à rendre compte de la production du sens métaphorique, il faut nécessairement élaborer une théorie de l'énoncé métaphorique; car c'est seulement dans le milieu contextuel de l'énoncé qu'a lieu la transposition du sens métaphorique. » Jean-Luc Amalric, *Ricœur et Derrida : l'enjeu de la métaphore*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 82.

⁴ À ce sujet : Jean-Luc Amalric, *Ricœur et Derrida : l'enjeu de la métaphore*, p. 106.

⁵ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 65.

⁶ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours. Introduction par Gérard Genette*, Paris, Flammarion, 1968, p. 99.

l'approche rhétorique et herméneutique, l'interprétation poétique de la métaphore chez Aristote en révélera la portée heuristique à partir de laquelle Ricœur entend sa propension à se dédoubler de la réalité à la fiction, nous permettant, du coup, d'appréhender sa signification actuelle⁷.

1.1 THÉORIE ARISTOTÉLICHIENNE

Des écrits aristotéliens, la métaphore adopte deux fonctions, soit rhétorique et poétique. De la définition qu'en donne la *Rhétorique*, la métaphore conserve un caractère expressément gratuit : « La métaphore est classée parmi les figures de discours en un seul mot et définie comme trope par ressemblance; en tant que figure, elle consiste dans un *déplacement* et dans une extension du sens des mots; son explication relève d'une théorie de la substitution.⁸ » Nous pouvons lire également dans la *Poétique* : « La métaphore est le *transport* à une chose d'un nom qui en désigne une autre, transport ou du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre ou de l'espèce à l'espèce ou d'après le rapport d'analogie.⁹ » De la lecture que fait Ricœur de ces deux définitions, la métaphore serait placée, et dans les deux cas, sous la rubrique de la *lexis*, soit sous le plan entier de l'expression – *lexis* pourrait être traduit aussi par « élocution » où il s'agit de « faire paraître le langage au moyen de l'expression.¹⁰ » Ce n'est néanmoins qu'en prêtant plus d'attention à la dimension poétique de la métaphore – dimension qui aura été laissée pour compte, à la fois par la rhétorique classique et la nouvelle

⁷ Cette compréhension de la dimension poétique de la métaphore est aussi ce sur quoi s'appuiera toute l'ébauche ricœurienne d'une théorie de l'ontologie de l'acte à partir de la métaphore – un point central à notre étude. La référence à Aristote agit donc, pour Ricœur, à deux niveaux dans *La métaphore vive* : déjà la théorie aristotélienne sous-tend l'idée de jonction entre métaphore vive (métaphore d'invention) et ontologie de l'acte (en montrant l'inanimé comme animé). Aussi, la définition d'Aristote joue en tant qu'exemple pour l'argument que défend Ricœur : une autre ontologie que celle platonicienne du sensible et du non-sensible est possible pour expliquer la visée sémantique de la métaphore créatrice.

⁸ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 7. Il est nécessaire de préciser que cette définition est tirée de l'ouvrage de Paul Ricœur et suppose un degré d'interprétation, puisque la définition de la métaphore dans la *Rhétorique* (écrit après la *Poétique*) conserve en fait la même définition que dans la *Poétique*. Ceci dit, la lecture que fait Ricœur de la fonction rhétorique de la métaphore est pour nous juste et permet d'appuyer plus précisément les enjeux d'une définition rhétorique et poétique qui suivront.

⁹ Aristote, *Poétique*, préf. de Philippe Beck, trad. par J. Hardy, Paris, Gallimard, 1996, p. 119.

¹⁰ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 49.

rhétorique – qu'il devient possible, d'après Ricœur, de renouveler sa définition et d'épandre la compréhension que nous en avons vers sa structure discursive et sa visée de vérité (non pas absolue, mais toujours tensionnelle et critique).

Les définitions que propose Aristote dans la *Rhétorique* et la *Poétique* peuvent se résumer en quatre postulats¹¹ : premièrement, la métaphore est quelque chose qui arrive au nom; deuxièmement, elle est définie en termes de mouvement (notion d'emprunt); troisièmement, elle est la transposition d'un nom « étranger » (notion d'écart) – étroitement liée à la notion d'emprunt; l'écart se crée dès lors qu'il y a emprunt d'un terme qui désigne normalement autre chose. La notion « *d'allotrios* » (qui signifie « étranger ») rapproche donc trois idées : celle d'écart par rapport à l'usage ordinaire d'un terme, d'un mot; celle d'emprunt à un domaine d'origine; et enfin, celle de la substitution d'un terme par rapport à un autre. C'est à ce premier niveau que Paul Ricœur revendique la proposition aristotélécienne : la substitution d'un terme par un autre suggère que le terme remplacé est en somme un mot « ordinaire » absent, mais disponible. Pris en ce sens, si le terme métaphorique est obtenu par substitution, l'information fournie par celle-ci est nulle : une théorie de la substitution confine donc la métaphore, d'après Ricœur, à l'ornementation. Enfin, quatrièmement, la métaphore opère par transgression catégoriale. Par ce trait caractéristique, le trope surviendrait dans un ordre déjà établi, dans un jeu déjà réglé de relations. Néanmoins, la métaphore consisterait précisément en une violation de cet ordre préétabli; autrement dit, la métaphore survient lorsque la structure logique du langage est reconnue et transgressée¹². Pour Aristote, la métaphore déferait un ordre pour en inventer un autre. Cette idée est réitérée par Ricœur pour qui le propre de la métaphore est d'oblitérer les frontières logiques et établies, en vue de faire apparaître de nouvelles ressemblances que la classification antérieure empêchait d'apercevoir : « la métaphore brise les catégorisations antérieures afin d'établir de nouvelles frontières logiques sur les ruines des précédentes.¹³ »

¹¹ Aristote, *Poétique*, p. 118-125. Voir aussi : Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 23-35.

¹² Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 193.

¹³ *Ibid.*, p. 251.

1.1.1 La *lexis* de la rhétorique

En regard des deux définitions aristotéliennes de la métaphore et de ces quatre postulats seront relevés trois aspects à partir desquels nous pensons que le concept de métaphore est le plus à même d'être explicité dans les termes de notre étude. Ces thèmes sont la *lexis*, la transgression catégoriale et enfin la théorie de l'interaction. La *lexis* qui, comme mentionné, s'inscrit sous le plan entier de l'expression servant à « faire paraître le langage », est en quelque sorte le concept pilier à partir duquel Ricœur propose le passage d'une définition sémantique vers une nouvelle définition herméneutique de la métaphore – entraînant du coup la métaphore à se définir en ses termes poétiques et non plus rhétoriques.

De sa définition *rhétorique*, nous retenons avec Ricœur, que la *lexis* serait un type de manifestation de la pensée obéissant à toute entreprise d'instruction. « Art du bien-dire », ses traits sont attribués au « bon usage » et constituent ce qu'Aristote appelle les « vertus » (excellences ou mérites). Plus précisément, c'est aux vertus « d'élégance » et de « vivacité d'expression » que se rattache la valeur d'enseignement de la métaphore : sa fonction heuristique étant liée au plaisir d'apprendre qui procède de l'effet de surprise¹⁴. À ce niveau, la théorie ricœurienne ne se dissocie pas de celle d'Aristote : une des fonctions majeures de la métaphore persiste à instruire par un rapprochement soudain entre des choses qui semblaient, a priori, éloignées où la surprise, jointe à la dissimulation, joue un rôle décisif sur le spectateur et son apprentissage. Déjà, de ce « travail de ressemblance » par lequel « une "proximité" inédite entre deux idées est aperçue en dépit de leur "distance" logique¹⁵ », nous décelons un mouvement d'aller-retour qui caractérise la métaphore et motive notre recherche : entre l'œuvre et le spectateur, entre ce qui est reconnu et ce qui se dévoile au jour, enfin et plus essentiellement, entre la réalité et l'imaginaire du spectateur. Ce va-et-vient permet d'appréhender la fragilité du passage entre la réalité et la fiction rendue manifeste par la représentation métaphorique : la métaphore enseigne de par son pouvoir à re-décrire et à re-présenter la réalité « autrement ». Ainsi définie, elle serait un moyen d'apprentissage

¹⁴ *Ibid.*, p. 49.

¹⁵ *Ibid.*, p. 10.

semblable à la mimésis et au jeu¹⁶, puisque pour Ricœur, la métaphore devient un moyen de connaissance dès que la représentation mimétique cesse d'agir comme copie pour opérer en deux directions : en aval comme création, tout en retenant la relation qui se trouve en amont, c'est-à-dire qui lie la mimésis à ce qu'elle imite¹⁷. C'est à ce même trait de la *lexis* comme « expression du discours » que Ricœur rattache à Aristote un aspect qui sera des plus importants dans la définition de son concept et dans notre démonstration d'une métaphore « renouvelée » en art actuel : la métaphore, écrit Aristote, « fait image (mot à mot : place sous les yeux) ». La propension de la métaphore à dépeindre l'abstrait y serait donc déjà sous-jacente : proposer ainsi, « placer sous les yeux » ne pourrait être qu'une fonction accessoire

¹⁶ Nous reviendrons plus précisément sur les termes de cette relation au deuxième chapitre lorsque, par l'entremise des propos de Jean-Marie Schaeffer, nous définirons la mimésis, non comme copie, mais comme moyen de connaissance par lequel l'individu se représente la réalité depuis sa plus tendre enfance – tel à travers les jeux de rôles. Soulignons pour l'instant que l'interprétation de Schaeffer de la mimésis aristotélicienne est de très près similaire à celle de Paul Ricœur qui distingue les mêmes enjeux que lui, mais sous trois niveaux distincts : la mimésis I recélant tout ce qui fait « référence à » une tradition, une culture, en d'autres mots, à ce que nous entendons comme prédispositions à la compréhension. C'est aussi celle qui rattachera l'imitation au réel : c'est un savoir qui est commun à tous. D'autre part, la mimésis II est ce qu'il nomme la « mimésis-crédation » faisant ainsi allusion à l'imagination créatrice ou encore à « l'imagination productive », pour reprendre les termes de Kant, comme outil servant à la représentation. C'est à ce niveau qu'est produite l'œuvre de fiction. Enfin, la mimésis III est ce point de jonction où le lecteur-spectateur prend part au processus d'imitation : c'est lui qui, de par son interprétation, entrevoit tous « les possibles du réels ». « [...] [L]activité mimétique, ne trouve pas le terme visé par son dynamisme dans le seul texte poétique, mais aussi dans le spectateur ou le lecteur. » Paul Ricœur, *L'intrigue et récit historique* T. I. de *Temps et Récit*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 94. Pour une définition et une lecture exhaustive de la mimésis ricœurienne et de sa relation au *muthos* aristotélicien, c'est-à-dire, à l'intrigue du récit comme « coupure qui ouvre l'espace de fiction », voir : Johanne Villeneuve, *Le sens de l'intrigue ou La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, 423 p.

¹⁷ Paul Ricœur, *L'intrigue et le récit historique*, T. I. de *Temps et Récit*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 93. Ceci dit, si la mimésis inscrit l'œuvre dans le réel, elle ne peut rendre visible ce qui de la réalité reste latent à notre perception : ce qui permet à l'œuvre de fiction de questionner le réel est avant tout le dispositif par lequel elle se représente. C'est donc bien pour nous ici le dispositif métaphorique qui assurera le passage, la transition entre « ce qui se transforme » et « le transformé ». À ce sujet voir : Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, trad. de l'italien par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2007, p. 31. En guise d'exemple de dispositifs, Agamben propose entre autres : l'école, les usines, les disciplines, mais aussi le stylo, l'écriture, la littérature; nous ajouterons le récit, la métaphore sans laisser pour compte le plus ancien dispositif, le langage lui-même. Pour l'auteur, les dispositifs ont eux-mêmes hérité d'influences théologiques : « ils peuvent être reconduits à la fracture qui sépare et réunit en Dieu l'être et la praxis, la nature (ou l'essence) et l'opération par laquelle Il administre et gouverne le monde des créatures. » Les dispositifs feraient donc acte de passage entre l'ontologie et la praxis – deux extrémités que tentent précisément d'unir Paul Ricœur au fondement même de la métaphore. Voir aussi : Jean-Marie Schaeffer, « De quelques dispositifs fictionnels », in *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil, 1999, p. 231., où l'auteur propose le jeu, la rêverie et l'art comme dispositifs; trois dispositifs que nous rencontrerons à même la métaphore.

de la métaphore, mais bien l'efficacité propre de la figure. Aristote précise : « Je dis que les mots peignent quand ils signifient les choses comme en *acte*.¹⁸ » Distinctes des autres figures de rhétorique, la métaphore montrerait *l'inanimé* comme *animé* par sa puissance à visualiser et à rendre visible les relations¹⁹.

1.1.2 La *lexis* de la poétique

Si la métaphore agit au sens où elle « fait image », où elle représente « quelque chose », cela vient de nouveau confirmer son lien intrinsèque à la mimésis qui, pour Paul Ricœur, rappelons-le, est à la fois imitation du réel et représentation créatrice, ouvrant à la fois sur le réel et sur la fiction de l'œuvre. La métaphore montrant en images ce qui, de la réalité réside inanimé – où nous comprenons tout concepts et idées résistant à la saisie – ce sont dans les termes non plus de la *Rhétorique*, mais de la *Poétique* que, pour Ricœur, la *lexis* retrouve sa véritable définition, définition jusqu'ici laissée pour compte. Partant d'une définition poétique de la *lexis* pour expliquer les fondements de la métaphore, la lecture ricœurienne rattache donc la métaphore à la tragédie, la suggérant comme parties intégrantes de celle-ci. La tragédie est définie dans la *Poétique* comme :

L'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties,

¹⁸ Selon Ricœur, s'il reste ici des traces du platonisme où le visible fait paraître l'invisible, cette métaphysique est celle d'Aristote où les choses ne sont pas divisées entre le monde des idées et le monde des objets, mais bien où, les choses inanimées sont montrées elles-mêmes « comme en acte ». Puisque pour Aristote il n'y aurait de mimésis que là où il y a un « faire », il n'existerait pas et contrairement à la mimésis platonicienne, d'imitation dans la nature. Chez Ricœur, la mimésis garde son sens aristotélicien, celui-ci référant à l'imitation en tant que « processus ». À ce sujet voir : Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 50.

¹⁹ Comme nous le verrons ultérieurement, Ricœur est convaincu qu'une région du penser serait passé outre la critique de l'onto-théologie : cette région qui ouvre la possibilité d'un renouvellement de l'ontologie, c'est celle de « l'être comme acte », comme le spécifie Jean-Luc Amalric dans *Ricœur et Derrida : l'enjeu de la métaphore*, p. 102. Et la référence continue à Aristote dans *La métaphore vive* a justement pour effet de mettre de l'avant cette hypothèse : proposant une réinterprétation de la *Rhétorique* et de la *Poétique* d'Aristote, Ricœur en vient à profiler l'esquisse d'un projet d'une ontologie de l'acte dans la théorie aristotélicienne dont la teneur serait irréductible à la métaphysique platonicienne.

imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions.²⁰

Elle consiste en six parties : l'intrigue, les caractères, l'expression, la pensée, le spectacle et le chant. À partir de cette définition de la tragédie, Aristote propose une hiérarchisation qui donne priorité au « quoi » (l'objet de la représentation), c'est-à-dire à l'intrigue, aux caractères et à la pensée, par rapport au « par quoi » (les moyens), soit l'expression et le chant, et au « comment » (mode), le spectacle. Une seconde hiérarchisation est effectuée à l'intérieur même du « quoi » qui prime l'action sur les caractères et la pensée; « c'est qu'il s'agit avant tout d'une représentation d'action (*mimésis praxeôs* - praxis) ». Dans la tragédie c'est donc l'intrigue, le *muthos*, qui est et qui assure la représentation de l'action. La métaphore, pour sa part, trouve sa place parmi les « moyens » de représentation (le « par quoi ») comme diverses formes d'expression et du chant. Conséquemment, tout de la tragédie se noue dans le *muthos* : « c'est lui qui est l'imitation des actions » et qui accomplit la transposition des actions, ce qu'Aristote nomme « le mime des actions meilleures.²¹ » Toutefois, trois facteurs jouent un rôle instrumental au développement du *muthos* : le spectacle, le chant et la *lexis* « car tels sont bien, explique Aristote, les moyens employés pour faire l'imitation. » Le trait fondamental du *muthos* étant son caractère d'ordre, d'organisation, d'agencement, ce caractère se réfracte à son tour dans tous les autres facteurs, dont l'enchaînement des pensées et l'agencement des vers. Ainsi, la *lexis* participerait également à ces traits de cohérence : « la *lexis* permet l'interprétation langagière²² » ou, autrement dit, elle est « la traduction de la pensée par les mots²³ ». Mais, à cet arrangement qu'est la *lexis*, il manque encore d'être rendu manifeste, de paraître, d'être prononcé en mots : « car quelle serait l'œuvre propre du personnage parlant si sa pensée était manifeste et ne résultait pas de son langage ?²⁴ » Par conséquent, comme le souligne Ricœur, en rapprochant ces trois traits – agencements des vers, interprétation par les mots, manifestation

²⁰ Aristote, *Poétique*, p. 87. Nous retrouvons, une fois de plus ici, un exemple où la mimésis sert à l'apprentissage : la représentation des actions permet aux spectateurs de connaître ou de reconnaître des situations, des caractères, des sentiments, etc., ce qui en rend possible la catharsis.

²¹ Le *muthos* ne représente qu'une seule action et des personnages agissants : le *muthos* (la fable, l'intrigue) est « l'assemblage des actions accomplies », autrement dit, l'action est représentée entière, dans son unité, de sorte que si l'une d'elles est retranchée, le tout est bouleversé. *Ibid.*, p. 87 et 93.

²² Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 52.

²³ Aristote, *Poétique*, p. 90.

²⁴ *Ibid.*, p. 115.

par le langage – nous voyons se dessiner la fonction de la *lexis* comme *extériorisation* et *explicitation* de l'ordre interne du *muthos*. Entre le *muthos* de la tragédie et sa *lexis* (la métaphore), il y aurait donc un rapport que Ricœur entend comme « celui d'une forme intérieure à une forme extérieure²⁵ ». Par conséquent, dans le poème tragique, la métaphore s'articulerait au *muthos*, non plus comme moyen d'expression, mais comme forme de représentation, devenant à son tour « une partie » de la tragédie.

C'est ici un des arguments majeurs à notre étude : l'interprétation que propose Ricœur du récit aristotélicien est marquée par une distanciation entre narrativité et métaphore – la métaphore n'étant, chez Aristote, qu'une partie de la tragédie servant à l'expression de l'intrigue – elle devient chez Ricœur, la force révélatrice du *muthos*, ce qui la rend aussitôt autonome. Autrement dit, et puisque notre étude entend mieux arrimer la définition ricœurienne de la métaphore aux œuvres visuelles, certaines œuvres seraient tantôt narratives, tantôt métaphoriques, malgré que les deux modes soient intrinsèquement liés – la métaphore pouvant bien être une des stratégies actuelles de remise en question de la narrativité. L'approche suscitée et le travail d'interprétation des œuvres seraient donc divergents dépendamment du mode de représentation mis de l'avant dans chacun des cas. Ceci dit, la métaphorique à l'œuvre serait ce qui, dans la tragédie, provoque une libération des affects : nous constaterons au cours de cette étude, un dédoublement du cognitif (en ce qui a trait à l'imitation des actions humaines) à l'affect (pour ce qui est de la compréhension par interactions et enchaînements de sentiments propre à la métaphore). Néanmoins, cette proposition selon laquelle l'affect est libéré par le biais de la relation aux œuvres d'art soulève un problème d'ordre esthétique : celle-ci serait contradictoire à nombre de théories qui estiment que l'on ne fait pas l'expérience de l'œuvre, mais de ses propres affects à l'occasion de l'œuvre, laquelle provoque l'affect, mais ne le contient pas²⁶. À ce problème théorique à portée psychanalytique, la position que nous adoptons repose sur le principe ricœurien des trois mimésis où l'interprétation de l'œuvre serait d'un côté liée à des prédispositions de compréhension que l'on dira universelles, et de l'autre à une interprétation singulière, lieu de la libération des affects. Néanmoins, ces deux niveaux de mimésis (soit, I

²⁵ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 53.

²⁶ Jacinto Lageira, *L'esthétique traversée; psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'oeuvre*, Belgique, La Lettre Volée, 2007, p. 146.

et III) sont toutes deux dépendantes du monde de l'œuvre, c'est-à-dire de la représentation, ici, métaphorique de la réalité et de « sa » fiction (mimésis II). Le déploiement de l'affect ne définira donc pas pour nous, comme chez Ricœur, la fonction de l'œuvre et la finalité de la métaphore de façon intégrale, mais plutôt et particulièrement ce qui différencie la métaphore de la tragédie; le métaphorique de la narrativité. Ceci étant dit, il est toutefois nécessaire de préserver les liens fondamentaux entre la métaphore et le *muthos*, entre la métaphore et la mimésis : ce sont ces points de convergence qui permettent, en somme, de réhabiliter la métaphore, non plus comme ornement du discours, mais comme notion conceptuelle servant à la fois à l'apprentissage, à la création et au développement d'un regard critique sur le monde.

Après avoir posé une première définition du *muthos* tout en soulignant l'indispensabilité de la métaphore à sa fonction, il est important de préciser que le *muthos*, tel qu'entendu par Aristote, n'est pas uniquement une organisation des actions humaines, mais une composition qui surélève, en d'autres mots, une « imitation qui magnifie » – ce qui différencie la tragédie de la comédie qui, elle, dévalorise. Ce trait, plus encore que le précédent, est la clé pour entendre la fonction de la métaphore : « la comédie, écrit Aristote, veut montrer des hommes inférieurs; la tragédie veut les représenter supérieurs aux hommes de la réalité.²⁷ » Par-là, la mimésis est représentation de l'humain, mais en plus grand et en plus noble. La fonction propre à la mimésis est donc double : d'une part, « l'imitation est à la fois un tableau de l'humain et une composition originale, et d'autre part, elle consiste en une restitution et un déplacement vers le haut.²⁸ » De cette définition de l'activité mimétique qui, déjà chez Aristote, agit en deux directions, nous percevons la double portée que lui attribuera Ricœur où, d'un côté, la mimésis ouvre vers la réalité, et de l'autre, vers la fiction. C'est donc, en premier lieu, la relation établie entre la *lexis* et le *muthos* qui vient rattacher la métaphore à la mimésis : la *lexis* servant à extérioriser et à expliciter l'ordre interne du *muthos*, la métaphore s'en trouve elle aussi liée au processus mimétique. En second lieu, c'est par la relation proposée entre le *muthos* et la double activité de la mimésis qui fait de la métaphore une partie de la tragédie : servant à « magnifier » l'humain, l'imitation dans le poème tragique

²⁷ Aristote, *Poétique*, p. 80.

²⁸ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 57.

devient représentation métaphorique où l'ordre premier du *muthos* est défait pour être érigé à un autre niveau, celui-ci, « surélevé ». Replacée sur le fond de la mimésis, la métaphore perd, de façon définitive, son caractère ornemental.

La subordination de la *lexis* au *muthos* place déjà la métaphore au service du « dire », du « poématiser », qui s'exerce non plus au niveau du mot (comme chez Aristote), mais du poème entier (comme chez Ricœur) – puisque c'est bien le poème tragique intégral qui se voit défini par le *muthos*. La poésie racontant « ce qui aurait pu arriver » est, pour Aristote, plus philosophique que l'histoire qui, pour sa part, décrit les faits :

Les compositions [poétiques] ne doivent pas être semblables aux récits historiques, dans lesquels il faut faire voir non une seule action mais un seul temps, c'est-à-dire tous les événements qui, au cours de ce temps, sont arrivés à un seul homme ou à plusieurs, événements qui n'ont chacun entre eux qu'un rapport de fortune.²⁹

Vraisemblable, la poésie serait plus universelle. Seulement, et paradoxalement, elle implique alors du spectateur, « d'ajouter foi au possible » : ainsi, la tragédie et la mimésis seraient, à divers degrés, toutes deux érigées sur un principe de tension. Nous voyons aussitôt se dessiner les prémisses d'une définition « renouvelée » de la métaphore : le passage réciproque qu'elle effectue de la réalité à la fiction serait tensionnel, voire critique, parce que s'appuyant entre autres sur le principe dialectique de la représentation mimétique. Déjà chez Aristote, la mimésis est un concept tout en tension entre la soumission au réel, soit à l'action humaine, et le travail créateur propre à la poésie. « La mimésis est *poësis* et réciproquement. »³⁰ Et la métaphore ayant été replacée ici sur le fond de la mimésis, elle participe également

²⁹ Aristote, *Poétique*, p. 125-126.

³⁰ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 56. Gérard Genette précise dans *Fiction et Diction* que le terme grec « poësis » ne signifie pas strictement « poésie », mais plus largement « création ». Voilà pourquoi le titre *Poétique* indique que la finalité du traité d'Aristote sera « la manière dont le langage peut être ou devenir un moyen de création, c'est-à-dire de production d'une œuvre. » D'après Genette, Aristote aurait donc séparé en deux la fonction du langage, soit entre rhétorique et poétique : on y trouverait d'abord, sa fonction ordinaire, qui est de parler (*legein*) pour informer, interroger, persuader, etc.; et sa fonction artistique, qui est de produire des œuvres (*poiein*). Pour que le langage servant à la communication devienne moyen de création, la réponse d'Aristote est clair d'après Genette : « il ne peut y avoir de création par le langage que si celui-ci se fait véhicule de mimésis, c'est-à-dire de représentation, ou plutôt de simulation d'actions et d'événements imaginaires [...] Le langage est créateur lorsqu'il se met au service de la fiction, et je ne suis pas non plus le premier à proposer de

de la tension entre « soumission à la réalité *et* invention fabuleuse; restitution *et* surélévation.³¹ »

Cette double tension constitue, d'après Ricœur, la fonction référentielle de la métaphore en poésie. Loin de la figure de rhétorique et même de sa pertinence sémantique, on ne s'attarde plus uniquement au sens, c'est-à-dire à l'organisation interne de la métaphore, mais à son pouvoir de se référer à une réalité en dehors du langage, voire à sa référence métalinguistique. La métaphore serait donc doublement référentielle : d'un côté, son pouvoir référentiel est de premier degré, elle est parente de la réalité; de l'autre, elle est a priori cachée, elle se laisse appréhender comme le versant fictif de la réalité. Pour Ricœur, c'est du moment où l'on suspend la référence latérale (et souvent littérale), qu'est libérée une référence de second degré, soit la référence poétique de la métaphore : la métaphore projetant et révélant dès lors « un monde possible habitable³² ». Allant à la fois vers le réel et vers la fiction, le pouvoir référentiel de la métaphore ne serait pas « double », mais bien « dédoublée ». Nous pourrions aussitôt avancer – reconnaissant ici les premiers dénouements d'une redéfinition de la métaphore – que la signification métaphorique d'une œuvre ne pourrait être rendue visible qu'à travers les tensions, les écarts, voire la mise en relation d'éléments disparates : c'est de cette tension perçue d'abord matériellement, c'est-à-dire au niveau technique des œuvres, ensuite au niveau conceptuel de la représentation métaphorique, qu'est enclenché un travail de ressemblance par le spectateur vers une « synthèse de l'hétérogène ». Ce n'est que par ce pouvoir de l'imaginaire que le spectateur pourra dès lors percevoir, non seulement le « monde de l'œuvre », mais « *son* monde à l'œuvre ».

1.1.3 Transgression catégoriale

Conjointement à la définition du concept de *lexis* qui provoque, chez Ricœur, le passage de la pertinence sémantique au pouvoir référentiel de la métaphore, la transgression catégoriale est

traduire mimésis par fiction ». Gérard Genette, *Fiction et Diction*, précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris, Le Seuil, 2004, p. 96.

³¹ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 57. C'est l'auteur qui souligne.

³² *Ibid.*, p. 119.

le point d'appui d'une définition passant du niveau sémantique au niveau herméneutique. Le contre-pied que prend Ricœur à la lumière de la théorie aristotélicienne s'attaque précisément au mot métaphorique. De la définition qu'en donne à la fois la *Rhétorique* et la *Poétique*, le sens métaphorique de l'énoncé serait porté par un mot adoptant alors la fonction-pivot³³. Néanmoins, pour Ricœur, le sens ne peut logiquement dépendre d'un seul mot : comment un seul mot pourrait être métaphorique lorsqu'au moins deux mots sont nécessaires au « transport d'un nom désignant une chose à une autre ? » C'est en s'appuyant sur la linguistique de Benveniste que Ricœur élabore son argumentaire témoignant de la nécessité du passage du mot au discours pour une nouvelle théorie de la métaphore. À ses yeux, passer de la sémiotique au sens de Saussure, à la sémantique au sens de Benveniste, équivaut en fait à passer d'un « monisme sémiotique », à un « dualisme du sémiotique et du sémantique ». Ce dualisme repose sur l'idée que le langage est fait d'une hiérarchie de niveaux et qu'il implique une distinction entre les unités de langue (ou unités sémiologiques) que sont les signes, et les unités de discours (ou unités sémantiques) que sont les phrases. Comme l'écrit Ricœur : « En changeant d'unité, on change aussi de fonction, ou plutôt on passe de la structure à la fonction³⁴ » ; on passe en fait d'une structure concernant uniquement les rapports internes entre mots – c'est-à-dire, entre signes – à la fonction de « signifier » en général, qui consiste d'une part, à « dire quelque chose sur quelque chose », et d'autre part, à renvoyer du signe à la chose elle-même. Autrement dit,

[...] alors que les signes n'ont de rapport qu'entre eux, selon un système de dépendance interne, le discours se rapporte aux choses d'une manière spécifique qu'on peut appeler dénotation ou référence. Alors qu'un signe n'est qu'une différence dans un système, le discours fait référence à une réalité extralinguistique à laquelle il prétend s'appliquer, qu'il veut atteindre, exprimer ou représenter.³⁵

³³ Néanmoins, c'est encore le mot qui, chez Ricœur, est porteur potentiel de sens. Son hétérogénéité étant limitée, c'est à travers l'interrelation ou plutôt l'interaction des termes que sera reconnue la portée métaphorique du texte ou de l'œuvre.

³⁴ Jean-Luc Amalric, *Ricœur et Derrida : l'enjeu de la métaphore*, p. 69-70.

³⁵ *Encyclopaedia Universalis*, « Signe et sens », in *Art*, p. 1077, cité dans, Jean-Luc Amalric, *Ricœur et Derrida : l'enjeu de la métaphore*, p. 70. Comme nous le verrons subséquemment, c'est exclusivement au niveau herméneutique, c'est-à-dire au niveau de l'interprétation, que s'opère cette ouverture d'après Ricœur – contrairement à la position de Jacques Derrida pour qui le texte, fermé sur lui-même, référerait constamment et uniquement à sa propre logique interne et n'aurait aucune extériorité. Pour Ricœur, il y a une complicité étroite entre le « monisme sémiotique » développé par le structuralisme et l'idée d'un primat de la dénomination qui domine l'ensemble de la rhétorique classique. Même la

La métaphore ayant pour fonction de « dire quelque chose sur quelque chose », elle impose de passer d'un rapport interne entre les termes d'une phrase, à un rapport externe, c'est-à-dire, vers « la chose » à laquelle elle réfère. La proposition ricœurienne est ainsi de transposer le sens métaphorique du mot, à l'énoncé³⁶, transition qu'il désigne par « transgression catégoriale » – le mot métaphorique ne fonctionnant qu'en opposition et en combinaison avec d'autres mots non métaphoriques. L'auto-contradiction, voire la tension entre l'interprétation littérale (et latérale) de l'énoncé et son sens figuré (et poétique) serait, une fois de plus, nécessaire au surgissement de l'interprétation métaphorique. « Pour affecter un seul mot, la métaphore doit déranger un réseau de mots par le moyen d'une attribution aberrante.³⁷ » Cependant, cette attribution dite « aberrante » est pour le moins illogique : « [s]'il y a toujours quelque méprise dans la métaphore, si l'on y prend une chose pour une autre, par une sorte d'erreur calculée, le phénomène est d'essence discursive³⁸ », c'est-à-dire, logique. Tel que mentionné précédemment, la métaphore survient dans un ordre déjà constitué par genres et par espèces et dans un jeu déjà réglé de relations entre les termes. Mais la métaphore consiste précisément dans une « violation » de cet ordre et de ce jeu préétablis. En ce sens, la métaphore déferait un ordre originaire pour en inventer un autre; ce n'est qu'en produisant des écarts par la mise en tension d'une nouvelle signification érigée sur un ordre antérieur, que la métaphore brouille les frontières logiques et établies, en vue de faire paraître de nouvelles ressemblances que la classification antérieure empêchait d'apercevoir³⁹.

1.1.4 Théorie de l'interaction

À la lumière de cette proposition, nous soulignons le troisième trait que remet en question Ricœur de la définition aristotélicienne. D'après Aristote, la métaphore relève d'une théorie

nouvelle rhétorique de la langue française qui s'appuie sur ces présupposés structuralistes, en vient alors à privilégier une définition et une compréhension de la métaphore à partir du mot; « parce qu'elle s'efforce justement de rompre avec ces présupposés structuralistes, *La métaphore vive* prend donc ses distances avec la rhétorique classique, le structuralisme et la nouvelle rhétorique en vue de repenser entièrement le statut de la métaphore, dans le cadre d'une théorie sémantico-herméneutique du discours. » Jean-Luc Amalric, *Ricœur et Derrida : l'enjeu de la métaphore*, p. 81.

³⁶ Le discours étant pour l'auteur le fruit d'un jeu réciproque entre le mot et la phrase.

³⁷ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 31.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 251.

de la substitution où un mot courant, mais absent est substitué par un autre. Or, parler de substitution signifie que tous les mots utilisés sont toujours remplaçables, voire substituables⁴⁰ – la métaphore regagnant ainsi son statut d'ornement. Pour pallier cette théorie, Ricœur propose plutôt de revoir la définition de la métaphore en termes d'interactions. À l'instar de la transgression catégoriale, le réseau d'interactions agit à deux niveaux : à l'intérieur de l'énoncé métaphorique où les termes sont remis en contexte les uns par rapport aux autres, et au niveau du travail de sens effectué par le spectateur. Pour Ricœur, c'est ce dernier qui élabore (« *work out* ») les connotations susceptibles de faire sens⁴¹. Ainsi, au lieu de substituer un mot courant par un mot emprunté pour faire signifier l'énoncé tel que le propose la rhétorique classique, Ricœur remet « [...] l'essentiel de l'attribution métaphorique [en] la construction d'un réseau d'interactions qui fait de tel contexte un contexte actuel et unique.⁴² » Ce contexte actuel et unique, c'est le lecteur-spectateur-auditeur qui l'engendre à l'instant où, chaque fois qu'il interprète, il produit de nouvelles significations, c'est-à-dire des « significations émergentes ». « C'est ici, écrit Ricœur, un trait significatif de [la métaphore] de pouvoir reporter toujours plus loin la frontière du non-sens [...] Il n'est peut-être pas de mots si incompatibles que quelque poète ne puisse jeter un pont

⁴⁰ *Ibid.*, p. 28-30.

⁴¹ *Ibid.*, p. 123. Si, pour Ricœur, il est question d'une ouverture extralinguistique du texte – même si, dans l'écriture, contrairement au discours, la référence extérieure semble être interceptée – c'est parce qu'il définit le texte comme « un discours fixé par l'écriture ». Loin d'être fermé sur lui-même, il est au contraire en attente de lecteurs, « c'est-à-dire en attente d'un autre acte de discours qui sera l'acte interprétant du lecteur. Il n'y a donc d'ouverture textuelle que parce qu'il existe une double transcendance du texte : il est à la fois transcendance vers un monde et transcendance vers un autrui. » C'est en ce sens que Ricœur conçoit l'interprétation d'un texte comme la rencontre du « monde du texte » et du « monde du lecteur » – c'est ce qui définit chez Ricœur un nouvel « être-au-monde » et, de pair, une nouvelle ontologie de la métaphore qui se situe dans l'action d'interprétation du spectateur. Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*, Paris, Le Seuil, 1986, p. 154., et Jean-Luc Amalric, *Ricœur et Derrida : l'enjeu de la métaphore*, p. 79.

⁴² Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 127. La notion d'emprunt propre à la définition aristotélicienne de la métaphore n'est toutefois pas sans lien avec la théorie de l'interaction que développe Ricœur : comme nous le constaterons dans la prochaine section de ce projet, la notion d'emprunt n'agirait plus uniquement à l'intérieur même de l'énoncé métaphorique, mais aussi au niveau de la mise en relation, qu'implique la métaphore herméneutique, entre divers champs d'investigation. À la croisée de la rhétorique, de la sémantique, de la psychanalyse, de la sémiotique et de la philosophie, la notion d'emprunt est primordiale aux assises d'une définition herméneutique de la métaphore. À l'origine, la notion reste cependant fidèle à la théorie d'Aristote : « emprunter » est d'abord et avant tout, un acte, un mouvement où sont déplacés des termes de par divers contextes de signification. La notion d'emprunt serait donc entendue chez Ricœur, tant au niveau théorique d'une nouvelle définition de la métaphore, qu'au niveau de l'énoncé métaphorique où le rapport entre les termes et/ou matériaux est le résultat d'un travail à la fois d'emprunt, d'écart, et enfin, d'interaction.

entre eux.⁴³ » Le pouvoir de créer des significations contextuelles nouvelles paraît ainsi illimité; toutes attributions apparemment « insensées » peuvent faire sens dans quelque contexte inattendu⁴⁴. Définie ainsi, la métaphore est « événement sémantique ». Dans l'énoncé métaphorique, c'est l'action contextuelle de la rencontre entre le lecteur et l'œuvre qui, engendrant de nouvelles significations, porte le statut de l'événement existant seulement « ici et maintenant⁴⁵ ». L'événement comme « signification émergente » étant toujours *autre*, sa construction pourrait néanmoins être infiniment répétée comme le *même* :

La contingence relative de l'événement n'interdit ni les répétitions ni les récurrences mais celles-ci se conjuguent avec l'inédit. L'irrégulier surgit au cœur du régulier ou, à l'inverse, l'ancien revient au cœur du nouveau. Le neuf se loge dans le vieux, l'original dans la reproduction. En ce sens, aucun monde n'est homogène, et cette hétérogénéité produit des anachronismes.⁴⁶

« L'événement sémantique » en tant que répétition du *même comme un autre*, non seulement distancie la métaphore de sa conception aristotélicienne, mais permet son renouvellement comme modalité de passage. Entre la *réalité* et la *fiction*, la métaphore est un événement instantané qui, toujours entre-deux, brouille les frontières de ce à quoi elle réfère, se révélant aussitôt comme *ni l'un ni l'autre*.

À l'analyse de l'interprétation ricœurienne des textes d'Aristote, nous avons mis en lumière trois traits de sa définition première qui, remis en question par Ricœur, sont d'après nous à l'origine de ce renouvellement : redéfinition de la notion de *lexis* et de sa fonction en relation au *muthos*, transfert de la primordialité du mot métaphorique au discours métaphorique (transgression catégoriale) et passage d'une théorie de la substitution vers une théorie de l'interaction – à la fois de l'organisation interne de la métaphore (rapport tension/fusion entre les termes littérales et métaphoriques de l'énoncé) et externe (fonction référentielle de la

⁴³ *Ibid.*, p. 123.

⁴⁴ « Dans le cas de la métaphore, aucune des acceptions déjà codifiées ne convient; il faut alors retenir toutes les acceptions admises *plus une*, celle qui sauvera le sens de l'énoncé entier. » *Ibid.*, p. 168.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 125. Nous pouvons aussitôt penser aux assises de la théorie benjaminienne du « *hic et nunc* » de l'événement auratique. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, [1936], traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, trad. revue par Rainer Rochlitz, Paris, Allia, 2006, 78 p.

⁴⁶ Sylviane Agacinski, *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 28.

métaphore qui impose de juxtaposer l'image suggérée de « quelque chose » à celle évoquée par le spectateur) – nous voyons se dessiner ici toute la portée poétique de la notion de métaphore ricœurienne et cela, au profit de sa définition rhétorique.

1.2 VERS UNE THÉORIE RICŒURIENNE

Après avoir proposé les fondements théoriques de la métaphore par un portrait rhétorique et sémantique de la notion, tout en remplaçant les termes de sa définition poétique, il sera ici question de mettre en lumière les concepts clés de sa définition ricœurienne et d'explicitier par quelques exemples le rôle de la psychanalyse, de la sémiotique et de la phénoménologie dans l'élaboration de sa définition et, plus globalement, dans l'activation du tournant herméneutique de la philosophie. Ce sont également les glissements et emprunts conceptuels et terminologiques qui, comme nous le verrons, entraînent et témoignent d'une redéfinition de la métaphore et de ce que nous analyserons plus loin comme le tournant herméneutique. Pour fonder l'analyse, nous entreprendrons d'abord de revoir la notion de « manque » en psychanalyse en sa relation à la fiction de la métaphore comme « projection d'un monde possible habitable ». Nous aborderons ensuite le concept de symbole chez Ricœur dont la dualité interne (entre tension et fusion) soutient tout le projet d'une « métaphore vive » pour l'auteur – cette dualité expliquant, entre autres, la fonction iconique de la métaphore par laquelle elle se distingue de tous les autres tropes, tout en permettant d'appréhender le dédoublement heuristique de la métaphore du cognitif à l'affectif. Ces aspects que l'on pourrait dire transitifs, mais aussi témoins d'une définition « renouvelée » de la métaphore, nous permettront d'établir le contexte à partir duquel, d'après nous, une définition herméneutique s'impose : comme nous le verrons dans la dernière section de ce chapitre, les fondements du débat entre la théorie structuraliste derridienne et la théorie herméneutique ricœurienne de la métaphore, permettent d'entrevoir la portée « tensionnelle », c'est-à-dire, critique de la métaphore. Si donc Ricœur emprunte à d'autres approches certains concepts, ceux-ci sont redéfinis et renouvelés par le biais d'une définition herméneutique.

1.2.1 Le « manque » : ouverture vers les « possibles du réel »

C'est aux abords de la psychanalyse freudienne que la métaphore trouve de nouvelles définitions débordant du cadre usuel de la rhétorique. Concevant la métaphore comme outil de lecture et d'interprétation des œuvres d'art où se laisserait saisir l'intention de l'artiste, voire le travail de l'inconscient, c'est par le biais d'une interprétation à la fois littérale et figurée de la représentation métaphorique, qu'émergerait un monde de la psyché inconsciente à la fois de l'artiste et du récepteur. Définie ainsi, l'interprétation de la métaphore ressemblerait de près à l'interprétation des rêves telle qu'enseignée par Freud – où les arts plastiques seraient le modèle le plus à même de permettre le déchiffrement de l'inconscient⁴⁷. Cette hypothèse donnera suite aux lectures symptomales de l'œuvre d'art, lecture qu'en fait Georges Didi-Huberman. Pour ce dernier, l'œuvre est symptôme d'une scission intérieure qui sépare « ce que nous voyons de ce qui nous regarde ». L'acte de voir renverrait ainsi à « l'inéluctable scission du vide » : « nous devons fermer les yeux pour voir lorsque l'acte de *voir* nous renvoie, nous ouvre à un *vide* qui nous regarde, nous concerne et, en un sens, nous constitue.⁴⁸ » Didi-Huberman précise qu'à cette question symptomale propre à l'acte de « voir » l'œuvre d'art – modalité du visible – s'adjoit une réflexion ontologique sur la modalité de l'être où « voir, c'est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe, autrement dit : quand voir, c'est perdre. Tout est là.⁴⁹ » Par ailleurs, c'est aussi en réponse aux problématiques freudiennes que Jacques Lacan développe le concept de « manque infini » – concept qui fait écho, comme nous le verrons subséquemment, à la théorie derridienne de la métaphore qui se définit aussi par la négative, ajustant son regard vers ce qui « manque » et ce qui est à combler. Ainsi, avec l'influence de Lacan, les champs théoriques de la pensée psychanalytique sur l'esthétique dans les années cinquante se précisent concevant, non plus uniquement l'œuvre d'art comme dévoilement de l'inconscient, mais plus particulièrement comme « un lieu privilégié présentant le manque, l'absence, la perte, le vide, la fêlure, la béance, le trou.⁵⁰ »

⁴⁷ Jacinto Lageira, *L'esthétique traversée*, p. 134.

⁴⁸ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 11.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁰ Jacinto Lageira, *L'esthétique traversée*, p. 131.

Cette problématique du manque comme constitutive des œuvres d'art et, de façon générale, de notre existence, appuie notre propos, et ceci spécifiquement par la reprise du concept que propose Jean-Paul Sartre et après lui Paul Ricœur, ouvrant plutôt la voie vers les possibles du réel⁵¹, c'est-à-dire vers les possibles de l'avenir. Cette ouverture positive d'une conception du « vide » de l'existence et de sa représentation visuelle peut être réfléchie dans les termes de notre projet : la métaphore étant une stratégie de langage, elle permettrait, d'une part, la transposition de la pensée aux œuvres d'art, donc du dicible au visible et, d'autre part, le dévoilement de ce qui, a priori serait latent, prétendument « manquant ». Sartre écrit notamment dans *L'Être et le Néant* : « [...] la réalité humaine est son propre dépassement vers ce qu'elle manque, elle se dépasse vers l'être particulier qu'elle serait si elle était ce qu'elle est.⁵² » *L'Être* pensé ainsi comme « ce qui est » et le *Néant* comme « ce qui n'est pas » serait en fait les deux moitiés d'une même chose : le *Même* et l'*Autre*⁵³. Jacinto Lageira précise :

Cette dialectique du manque d'être et de l'être qui manque, constitutive de la réalité humaine continuellement en quête de ce dépassement où le manque trouverait sa résolution, est en définitive ouverture sur les possibles de l'existence, sur ce que l'homme doit et veut devenir.⁵⁴

Néanmoins, c'est afin d'éviter de réduire l'œuvre et la métaphore au simple travail de l'inconscient, que Paul Ricœur proposera dans *Le Conflit des interprétations*, une conception

⁵¹ « Le possible du réel » est un concept que nous empruntons aussi à Henri Bergson qui s'entend, pour l'auteur, en tant que « création continue d'imprévisible nouveauté. » *La Conscience et la Vie; Le Possible et le Réel*, [1911 et 1930] prés. et comp. par Gérard Chomienne, Paris, Magnard, 1985, p. 108.

⁵² Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, p. 132-133.

⁵³ Vincent Descombes, *Le Même et l'Autre : quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, Paris, Minuit, 1979, p. 65. Cette théorie d'une dualité de l'Être fait également écho à la scission du visible dont il fut question précédemment chez Georges Didi-Huberman.

⁵⁴ Jacinto Lageira, *L'esthétique traversée*, p. 138. Nous percevons toute la résonance de cette notion de « manque » chez les auteurs dont nous tirons nos définitions et concepts au deuxième chapitre : le déploiement des « mondes possibles » est central pour une théorie gadamérienne du jeu, pour celle de la fiction chez Jean-Marie Schaeffer et enfin, comme nous le verrons ici, pour celle de la métaphore chez Jacques Derrida et Paul Ricœur. Cependant, nous devons souligner avec l'auteur de *L'esthétique traversée* que diverses formes et définitions du « manque » auront été évoquées au cours de l'histoire par nombre de courants philosophiques : l'interprétation psychanalytique du déploiement de l'inconscient dans les œuvres d'art dont la représentation métaphorique serait un des moyens pour « rendre visible » ne serait qu'une signification parmi d'autres.

herméneutique du symbole qu'il entend comme fusion de la dialectique, entre régression (position théorique Lacanienne du « vide » et de ce qui reste « absent ») et progression (point de vue suggéré entre autres par Sartre dont le « vide » de l'existence humaine est entendu plutôt comme ce qui est « à venir »). De cette nouvelle proposition, l'herméneutique ricoeurienne du symbole – et, par extension, la fonction iconique de l'image métaphorique – se dédouble s'attardant d'une part, à la résurgence des figures, des significations premières, qui sont toujours « derrière » comme le retour du refoulé chez Freud, et de l'autre, à l'émergence des figures anticipatrices, c'est-à-dire, où la succession de figures nouvelles tirent la conscience vers « en avant »⁵⁵. Proposés ainsi, un symbole est toujours porteur de deux dimensions, de deux interprétations opposées :

[...] en même temps qu'ils déguisent, ils dévoilent; en même temps qu'ils cachent les visées de nos pulsions, ils découvrent le procès de la conscience de soi : déguiser, dévoiler; cacher, montrer : ces deux fonctions ne sont plus du tout extérieures l'une à l'autre; elles expriment les deux faces d'une unique fonction symbolique. C'est le symbole qui, par sa surdétermination, réalise l'identité concrète entre la progression des figures de l'esprit et la régression vers les signifiants-clés de l'inconscient⁵⁶.

Ainsi, « [l]'œuvre n'est pas que de l'inconscient ou du symptôme. C'est également une construction fictive, un irréel, au sens sartrien.⁵⁷ » Les symboles agissent en fonction « de ce qui est absent », « de ce qui est inaccessible à la description directe ». Ricœur donne ainsi au mot symbole un sens plus étroit que la signification courante depuis Cassirer qui nomme symbolique :

[...] toute appréhension de la réalité par le moyen des signes, depuis la perception, le mythe, l'art, jusqu'à la science; et un sens plus large que les auteurs qui, à partir de la rhétorique latine ou de la tradition néo-platonicienne, réduisent le symbole à l'analogie. J'appelle symbole, écrit Ricœur, toute structure de signification où un sens direct, primaire, littéral, désigne par surcroît un autre sens indirect, secondaire, figuré, qui ne peut être appréhendé qu'à travers le premier. Cette circonscription des expressions à double sens [– ou multiple-sens, dont le rôle est chaque fois, quoique de manière différente, de montrer en cachant, événement propre à la sémantique –] constitue proprement le champ herméneutique.⁵⁸

⁵⁵ Paul Ricœur, *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 321.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 478-479.

⁵⁷ Jacinto Lageira, *L'esthétique traversée*, p. 141.

⁵⁸ Paul Ricœur, *Le conflit des interprétations*, p. 16.

En retour, le concept d'interprétation y trouve aussi sa définition :

[j]e propose de lui donner la même extension qu'au symbole; l'interprétation, dirons-nous, est le travail de pensée qui consiste à déchiffrer le sens caché dans le sens apparent, à déployer les niveaux de signification impliqués dans la signification littérale. [...] Symbole et interprétation deviennent ainsi des concepts corrélatifs; il y a interprétation là où il y a sens multiple, et c'est dans l'interprétation que la pluralité des sens est rendue manifeste.⁵⁹

Plus qu'une simple manifestation des pulsions intérieures, l'œuvre dite métaphorique prise en son sens herméneutique ouvre dès lors vers une polysémie réglée – ordonnancement produit par le biais de sa fonction iconique.

1.2.2 La fonction iconique de la métaphore

Ainsi, en des termes herméneutiques, le symbole est, pour Ricœur, ce qui guide l'interprétation du spectateur, c'est-à-dire, ce à partir de quoi il fait sens⁶⁰. « Parler par métaphore, c'est dire quelque chose d'autre "à travers" (*through*) quelque sens littéral. »⁶¹ Cet « à travers » c'est-à-dire, cette construction de significations, est précisément ce qui est entendu par l'auteur de *La métaphore vive* comme « construction iconique » de la métaphore. La fonction de l'icône, concept emprunté à Charles Sanders Peirce, est ce qui, dans l'œuvre métaphorique, « conduit à penser à quelque chose en considérant quelque chose de semblable⁶² » – ce que Ricœur nomme aussi, en référence à Kant, « l'imagination

⁵⁹ *Ibid.*, p. 16-17.

⁶⁰ Jean-Paul Sartre, *Saint Genet*, cité dans, Gérard Genette, *Fiction et Diction*, p. 179, fait la distinction entre « sens » et « signification » : « Les choses ne signifient rien. Pourtant chacune d'elles a un sens. Par signification, il faut entendre une certaine relation conventionnelle qui fait d'un objet présent le substitut d'un objet absent; par sens, j'entends la participation d'une réalité présente, dans son être, à l'être d'autres réalités, présentes ou absentes, visibles ou invisibles, et de proche en proche à l'univers. La signification est conférée du dehors à l'objet par une intention signifiante, le sens est une qualité naturelle des choses; la première est un rapport transcendant d'un objet à un autre, le second une transcendance tombée dans l'immanence. L'une peut préparer une intuition, l'orienter, mais elle ne saurait la fournir puisque l'objet signifié est, par principe, extérieur au signe; l'autre est par nature intuitif; c'est l'odeur qui imprègne un mouchoir, le parfum qui s'échappe d'un flacon vide et éventé. »

⁶¹ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 239.

⁶² *Ibid.*, p. 240.

productrice⁶³ ». Ainsi, la métaphore définie dans les termes de l'herméneutique s'analyserait selon deux modalités : d'abord littéralement, où sont reconnus les symboles représentés, et ensuite iconiquement, « en désignant indirectement une autre situation semblable⁶⁴ » : contrairement au symbole qui est « une image en soi », la présentation iconique permettrait d'ouvrir et de pointer vers des ressemblances inédites, qu'il s'agisse de qualité, de structure, de localisation, de situation ou enfin de sentiment. En ce sens, la présentation iconique est ce qui recèle le pouvoir d'élaborer, d'étendre, de rendre visible la structure parallèle, voire le sens caché de la métaphore et de ce à quoi elle se réfère⁶⁵ – dès lors, ce « pouvoir » iconique fait passer l'analyse du sens figuré de l'énoncé à la fonction poétique de la métaphore. C'est ce qui du « déploiement iconique » fait référence à « l'imagination productrice » chez Kant : le déploiement de l'icône dans l'imaginaire est ce qui donne forme à des idées abstraites, du moins nouvelles. Or, la pensée ne peut se développer « et rendre visible la structure parallèle » que si l'objet représenté est reconnu. Le développement de l'icône dans l'imaginaire est donc toujours déterminé par le choix, la sélection des significations potentielles que le spectateur connaît et reconnaît. Le déploiement iconique de la métaphore implique, d'une part, d'apercevoir l'écart, c'est-à-dire, l'incompatibilité du sens non figuré avec le reste du contexte. D'autre part, le « faire sens » qu'engage l'imaginaire du spectateur se produit à la fois au niveau de l'œuvre et au niveau personnel, celui-ci se référant à ce qu'il connaît de la réalité, mais aussi à ses souvenirs; et davantage encore, c'est par ce

⁶³ Nous soulignons ici quelques passages de Kant afin d'explicitier la relation que suggère Ricœur entre « construction iconique » de la métaphore et « imagination productrice ». De la théorie kantienne, l'imagination serait productrice et spontanée « en tant que créatrice de formes arbitraires d'intuitions possibles », malgré qu'elle soit toujours liée et déterminée par la connaissance de son objet de réflexion. La liberté de l'imagination serait donc plutôt à comprendre en tant qu'elle « schématise sans concepts ». Pour Kant, l'imagination productrice serait définie par la production d'Idées esthétiques : « Par l'expression Idée esthétique j'entends cette représentation de l'imagination, qui donne beaucoup à penser, sans qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire de concept, puisse lui être adéquate et que par conséquent aucune langue ne peut complètement exprimer et rendre intelligible. » Cependant, « l'imagination productrice n'est pas, pour autant, créatrice, c'est-à-dire qu'elle n'a pas la faculté de produire une représentation sensible qui n'ait jamais été donnée auparavant à notre faculté de sentir : en fait, on peut toujours indiquer ce qui en est la matière [...] Le jaune et le bleu mélangés donnent le vert; mais l'imagination ne pourrait produire la moindre représentation de cette couleur si elle n'avait vu ce mélange. » Emmanuel Kant, ¶ 49 « Des pouvoirs de l'esprit qui constituent le génie », in *Critique de la faculté de juger esthétique*, [1791], trad., prés., biblio. et chrono par Alain Renaut, Paris, Aubier, 1995, p. 300-304.

⁶⁴ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 240.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 241.

jeu de va-et-vient entre la réalité de l'œuvre et sa réalité que le spectateur éprouve une meilleure compréhension de soi au monde, toutes deux s'ouvrant dès lors vers *son* « monde des possibles ». Dans cette optique, la « construction d'icônes » est aussi à comprendre dans le sens d'Aristote où le caractère de vivacité de la métaphore était de « mettre sous les yeux », de « faire image ». L'analyse iconique comme interprétation symbolique de la métaphore qui « fait image » suppose dès lors que le travail de ressemblance se fait entre autres au niveau des sentiments. Ainsi, pour Ricœur :

[si] la métaphore n'ajoute rien à la description du monde, du moins elle ajoute à nos manières de sentir; c'est la fonction poétique de la métaphore. Celle-ci repose encore sur la ressemblance, mais au niveau des sentiments : en symbolisant une situation par le moyen d'une autre, la métaphore "infuse" au cœur de la situation symbolisée les sentiments attachés à la situation qui symbolise. Dans ce "transfert de sentiments", la ressemblance entre sentiments est induite par la ressemblance entre situations. Dans la fonction poétique, donc, la métaphore étend le pouvoir du double sens du cognitif à l'affectif.⁶⁶

La fonction poétique de la métaphore, dont le pouvoir est dédoublé du cognitif à l'affectif, serait donc le point de liaison entre un moment logique et un moment sensible, entre un moment verbal et non-verbal⁶⁷ – à cheval entre une définition sémantique et une définition psychologique, point de jonction qui aura été présenté à même l'élaboration de la notion. Autrement dit, la métaphore, cette stratégie du langage qui « fait image », serait à la fois *ni* l'un *ni* l'autre, *et* l'un *et* l'autre. Tout se passe comme si le leitmotiv de la métaphore était de « faire image » lorsque la pensée résiste à la saisie et, réciproquement, de « faire mot » lorsque l'image ne peut rendre compte du concept initial de façon intégrale. Dès lors, nous pouvons aussi voir se dessiner le portrait général de la métaphore qui aura été présentée comme « synthèse de l'hétérogène » où sont assemblées et harmonisées des choses qui, jusque-là « éloignées », nous apparaissent soudainement « voisines »⁶⁸. Cette fonction heuristique de la métaphore qui apprend à « voir comme », c'est-à-dire, à réfléchir et à entrevoir la synthèse possible entre des éléments a priori hétérogènes est ce qui, dans les arts actuels, sera mise de l'avant sous différentes formes : des trois artistes dont nous analyserons

⁶⁶ *Ibid.*, p. 241.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 264.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 246.

la démarche artistique de façon exhaustive au troisième chapitre, nous pouvons déjà noter l'assemblage de symboles mythiques et métaphoriques dans l'œuvre de David Altmejd, l'accumulation de couches temporelles dans l'œuvre de Claudie Gagnon et l'esthétique à la fois ludique et tragique qu'évoque l'œuvre de Carsten Höller.

1.2.3 Le *mood*, le *muthos* de la métaphore

Enfin, de la notion de « manque » comme ouverture positive vers des « mondes possibles », nous retenons aussi l'idée de la libération des affects par le biais de l'œuvre d'art. En effet, si les œuvres métaphoriques représentent ce qui reste latent de notre être en devenir, elles permettraient de dégager des affects chez le spectateur qui projette son ou ses « mondes possibles » – émotions éprouvées lors de la réception d'une œuvre et liées à une suite d'interrelations cognitives. Prise en ce sens, la libération des affects, dont traitent certains discours psychanalytiques, fait écho à la notion de la catharsis aristotélicienne, pour lequel le dessein du *muthos* était précisément de provoquer une purgation des affects par la peur et la pitié – la purgation des affects étant source de plaisir et de jouissance. C'est donc le spectateur qui effectuant un travail de « faire sens » en deux niveaux d'interprétation de l'œuvre métaphorique, soit littérale et iconique (ou, métaphorique), fait passer la métaphore d'une fiction cognitive à une fiction affective.

La fonction iconique de la métaphore agirait d'abord, d'après Ricœur, en fusionnant le sens de la représentation métaphorique à l'imaginaire affectif du spectateur, celui-ci permettant un « transfert de sentiments » d'une situation semblable à une autre – sentiments propres aux souvenirs ou encore aux images du rêve. Qui plus est, de cette fusion entre le sens de la métaphore et le « faire sens » affectif du spectateur, ce sont également les sens perceptifs de celui-ci qui sont interpellés. Nous comprenons aussitôt qu'« en ouvrant le sens du côté de l'imaginaire, [la métaphore] l'ouvre aussi du côté d'une dimension de réalité [...].⁶⁹ » Ce dédoublement entre fiction cognitive et affective qu'institue la métaphore est ce qui distinguerait le langage poétique du langage non poétique. De ce fait, la copule du sens et des sens définissant le langage poétique tendrait à produire un espace clos sur lui-même – espace

⁶⁹ *Ibid.*, p. 267.

n'étant jamais totalement fermé puisque la participation active du spectateur étant essentielle à son déploiement et à son efficacité. Néanmoins, c'est en produisant un objet (plus ou moins) fermé que le langage poétique permettrait d'articuler une expérience fictive que Ricœur définit aussi en tant que *mood*⁷⁰. La métaphore qui, « [...] tourné[e] "vers le dedans" et non "vers le dehors", structurerait un *mood*, un état d'âme, qui ne serait rien hors du poème lui-même⁷¹ » : seulement ce mouvement « vers le dedans » ne doit pas être compris comme l'opposé direct du « dehors », mais comme désignant le décrochage de la référence coutumière, de l'habitude, de la certitude, et la création d'une fiction affective⁷². Le *mood* serait donc aussi le doute, l'incertitude, le soupçon, le mystère, la remise en question que crée l'œuvre métaphorique et qui, à ce titre, tiendrait dans la poésie lyrique la place que le *muthos* tient dans la poésie tragique. Le *mood*, ce *muthos* lyrique qui serait fondé, tel que le *muthos* tragique, sur la mimésis, produirait ainsi à sa manière un modèle pour « voir comme... » et « sentir comme... » : puisque « le sentiment poétique développe aussi une expérience de la réalité dans laquelle inventer et découvrir [(double fonction de la mimésis)] cessent de s'opposer et où créer et révéler coïncident.⁷³ »

Le dédoublement produit par le glissement d'une compréhension « cognitive » vers une compréhension-interprétation « affective » de la réalité qu'institue l'activité mimétique de la représentation, serait non seulement lié au langage métaphorique en tant que tel, mais, et à plus grande échelle, à la rencontre entre le discours philosophique spéculatif et le discours herméneutique que plusieurs philosophes, dont Paul Ricœur, auront nommé « le tournant herméneutique de la phénoménologie » (ou encore, « la greffe du problème herméneutique sur la méthode phénoménologique⁷⁴ »). A fortiori, le problème herméneutique s'est posé dans les limites de la compréhension d'un texte, où comprendre le texte implique l'interprétation et la compréhension de son intention, de ce qu'il veut dire. Ainsi exprimé, le problème d'interprétation herméneutique ne se borne pas au texte, mais s'étend au-delà de ses limites

⁷⁰ Le « *mood* » est une notion que Ricœur emprunte à Northrop Frye dans *Anatomy of Criticism*, Princeton, N.J. Princeton University Press, 1957, 383 p. Ricœur propose également la relation entre ce concept et celui de la métaphore comme « modèle » chez Max Black dans *Models and Metaphors, studies in language and philosophy*, Ithaca, N.Y. Cornell University Press, 1968, 267 p.

⁷¹ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 308.

⁷² *Ibid.*, p. 309.

⁷³ *Ibid.*, p. 310.

⁷⁴ Paul Ricœur, *Le conflit des interprétations*. p. 7.

vers la communauté, la tradition, le courant de pensée prégnant, etc. qui, en somme, développe des présupposés, c'est-à-dire une compréhension du monde en quelque sorte préétablie. Mais davantage encore, « le travail même de l'interprétation révèle un dessein profond, celui de vaincre une distance, un éloignement culturel, d'égaliser le lecteur à un texte devenu étranger, et ainsi d'incorporer son sens à la compréhension présente qu'un homme peut prendre de lui-même.⁷⁵ » C'est donc par le biais d'un travail d'interprétation, où le monde qui l'entoure se révèle « autrement », que l'humain parvient à se comprendre davantage. Dès lors, l'herméneutique met en jeu le problème général de la compréhension : la compréhension, telle que l'entend l'herméneutique, est le résultat d'une interprétation. Et cette interprétation répond, avant tout, à la volonté d'une compréhension de soi pour se résorber dans une compréhension de l'être au monde. L'acte d'interpréter étant associé, en ce sens, à la lecture d'un texte ou d'une œuvre, c'est dans le langage que viendrait s'exprimer toute compréhension ontologique. Dès lors il devient clair qu'une redéfinition de la métaphore, non seulement ne peut être réfléchie qu'en des termes herméneutiques, mais se voit déclenchée par le tournant herméneutique en philosophie. Après avoir examiné ses fondements rhétorique, poétique et sémantique chez Aristote et mis en lumière ses emprunts à la psychanalyse, à la sémiotique et à la phénoménologie chez Ricoeur, il s'agira maintenant de démontrer comment ce contexte philosophique qui entend l'interprétation d'un texte et du langage comme lieu de compréhension ontologique est ce qui attribue à la métaphore sa dimension fondamentalement critique.

1.3 LE TOURNANT HERMÉNEUTIQUE

Si nous suggérons un renouvellement du procédé métaphorique aujourd'hui en histoire de l'art et en art actuel, un tel « écart », c'est-à-dire ses possibilités de renouvellement, d'une part, se situe entre une définition rhétorique et poétique de la métaphore qu'en donnait déjà Aristote, et d'autre part, se trouve lié de façon conjoncturelle au contexte historique. Ce renouvellement serait, d'après nous, perceptible au niveau théorique et stylistique, c'est-à-dire dans le discours de plusieurs auteurs, philosophes, théoriciens et historiens de l'art. Mais

⁷⁵ *Ibid.*, p. 8.

ce renouvellement s'entendrait d'abord au niveau de sa conception : la métaphore ayant été depuis longtemps liée à l'art de la rhétorique, voire de la bienséance, ou encore à la métaphysique en ce qui a trait au discours philosophique, elle s'entend plutôt actuellement – dans la foulée de ce que nous appelons ici le tournant herméneutique – moins comme figure de style propice à l'ornementation du discours, qu'en tant que processus, procédé artistique ou littéraire qui *agit par* et *agit sur* le langage et la pensée. Le renouvellement de la définition de la métaphore serait ainsi étroitement lié à la place qu'occupe aujourd'hui une philosophie de l'imaginaire et, par extension, à tout discours interprétatif. En ce sens, un détour par le tournant herméneutique de la philosophie spéculative s'avère nécessaire – ce tournant de la philosophie spéculative et, plus précisément, de la phénoménologie étant symptomatique de ce que nous constaterons, au chapitre suivant, comme s'étayant au-delà de la phénoménologie, à tout type de discours philosophique. Nous pourrions alors penser la métaphore comme l'action même – le dispositif de passage – par laquelle se concrétise l'œuvre, c'est-à-dire, au moment de la réception où le spectateur est en action de par l'interprétation qu'il propose. Double jeu donc de la représentation métaphorique, elle est utilisée par nombre d'auteurs qui, voulant décrire et rendre perceptible un phénomène artistique ou philosophique pour toujours indescrivable et insaisissable, s'en remet à la formule métaphorique : elle permet de rendre compte d'un concept, d'un phénomène, d'une idée par une mise en forme – et mise en œuvre – de différents champs lexicaux et sémantiques, ce que Paul Ricœur nomme « synthèse de l'hétérogène ».

Du coup, cette proposition nous renvoie vers une définition sémantique de la métaphore : « Aussi bien, nulle interprétation marquante n'a pu se constituer sans faire des emprunts aux modes de compréhension disponibles à une époque donnée : mythe, allégorie, métaphore, analogie, etc.⁷⁶ » Nous voyons aussitôt se dessiner l'étroite relation – même le destin commun – qui unit la signification du langage et l'interprétation-compréhension propre au dessein herméneutique – la métaphore étant une des façons de faire signifier le langage tout

⁷⁶ *Ibid.*, p. 8. Cette relation de l'interprétation à la compréhension est attestée, précise Ricœur, par un des sens traditionnels du terme herméneutique que l'on retrouve chez Aristote. *L'hermenēia* concerne déjà « tout discours signifiant; bien plus, c'est le discours signifiant qui est *hermenēia*, qui "interprète" la réalité, dans la mesure même où il dit "quelque chose de quelque chose"; il y a *hermenēia*, parce que l'énonciation est une saisie du réel par le moyen d'expressions signifiantes [...]. »

en étant, pour l'herméneutique, un moyen d'interpréter et de comprendre notre monde, notre réalité. Ceci dit, le fondement phénoménologique de l'herméneutique s'entend principalement au niveau ontologique de la compréhension à la manière de Heidegger, où comprendre n'est plus un mode de connaissance, mais un mode d'être⁷⁷. Néanmoins, la phénoménologie dont la rigueur du projet tient à « faire voir » les choses elles-mêmes et pour elles-mêmes ne pourrait atteindre cet objectif, d'après Ricœur, que par le biais d'une interprétation du langage par le langage. Les « choses » (ou, appelons-les ici, « les œuvres ») seraient, d'après la visée phénoménologique, toujours recouvertes, c'est-à-dire, cachées sous... quelque chose d'autre, sous un filtre ou un voile qui masque. Mais ce « quelque chose d'autre » serait nul autre que le langage lui-même. Les œuvres seraient donc toujours et aussitôt, dans les mots de Jean Grondin, « détournées » – la phénoménologie ayant précisément pour objectif de rendre visible et perceptible ce détournement.

[...] Mais on ne peut détruire une tradition ou un langage qu'au nom d'un autre langage.
 [...] Le tournant herméneutique est donc le nom d'une radicalisation du programme et du regard phénoménologique qui se montre attentive à la condition langagière du sens et qui s'ouvre, dès lors, à l'histoire⁷⁸.

Plus directement, la nécessité du tournant herméneutique de la phénoménologie découlerait de la grande découverte husserlienne de l'intentionnalité : « [...] dès qu'il y a sens ou intention, il y a déjà orientation vers le mot, vers une présence significative qui ne se déploie

⁷⁷ Seulement, le lien entre ontologie et métaphysique ne doit pas, chez Ricœur, être fait trop rapidement. En fait, la théorie herméneutique de Ricœur prendra le contre-pied des théories heideggerienne et derridienne (même gadamérienne), qui s'inscrivent toujours, d'après l'auteur, dans une lignée platonicienne. Par exemple, pour Heidegger, l'ontologie de la métaphysique se trouve dans le métaphorique; intrinsèquement liée l'une à l'autre, il devient impossible de questionner la métaphore par le biais de la philosophie, la métaphore l'anticipant. La théorie structuraliste de Derrida suggère sensiblement la même relation entre métaphore et métaphysique : ne pouvant les séparer, le philosophe les déconstruit jusqu'à la mort des deux. Chez Gadamer, même si plus subtile, une conception métaphysique est toujours présente dans la « métaphorique à l'œuvre » qui implique le dévoilement d'un « ailleurs ». Enfin, pour sa part, Ricœur dissocie la métaphysique de la métaphore, en y voyant deux champs autonomes pouvant se réfléchir réciproquement – cette dissociation étant surtout nécessaire afin d'expliquer la fonction ontologique de la métaphore qui est « de rendre animé l'inanimé ».

⁷⁸ Jean Grondin, *Le tournant herméneutique de la phénoménologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 5.

toujours que dans l'élément du langage.⁷⁹ » Autrement dit, dès que l'on s'applique à rendre visible le recouvrement d'une chose, d'une œuvre, d'une pensée, il est besoin d'une interprétation, et donc d'un travail herméneutique.

1.3.1 La fonction critique de la métaphore

Pris en ce sens, l'herméneutique qui a pour projet de montrer « ce qui reste latent et inaccessible à la perception directe » – c'est-à-dire à « l'être » – s'oppose, en d'autres mots, à une méthode simplement descriptive des phénomènes. C'est à ce niveau qu'il sera question, chez Paul Ricœur, d'un discours herméneutique subversif en ce qu'il ouvre la réflexion sur une proposition toujours tensionnelle de la vérité qu'implique les deux regards : herméneutique et phénoménologique. Ce rapport de force entre les deux disciplines est centrale à la pensée ricœurienne qui entend « synthétiser » et « réordonner » les écarts et les tensions entre diverses significations, interprétations, symboles, etc. – ce qui fait écho, comme nous l'avons vu, aux principes mêmes sur lesquels se dresse la définition d'une « métaphore vive ». Autrement dit, le tournant herméneutique de la phénoménologie est nécessaire, d'après Paul Ricœur, à la rigueur de son projet, puisque *sans* l'herméneutique, elle ne serait pas encore assez critique. Proposée ainsi, l'herméneutique serait le mode d'accomplissement critique et « désobstruant » de la phénoménologie : « Une phénoménologie sans herméneutique [serait] aveugle, et une herméneutique sans phénoménologie [resterait] vide.⁸⁰ »

⁷⁹ *Ibid.*, p. 7. L'intentionnalité de la phénoménologie, d'abord suggérée par Husserl, est représentative, pour le philosophe, de l'absence de « conscience vide ». Autrement dit, la conscience est toujours conscience de quelque chose, donc visée de sens. Or le terme d'intention provient en fait de la tradition herméneutique : elle désigne d'abord le sens d'un texte, d'une phrase, le sens qu'il y a *dans*, mais aussi *derrière* les mots. L'appel de Husserl de remonter des mots « aux choses elles-mêmes » est un processus qui reste lui-même essentiellement herméneutique, s'il est vrai que comprendre, c'est interpréter l'intention ou le sens de quelque chose.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 86-87. Pour Ricœur, une pensée spéculative privée de son lien vital avec la métaphore est une pensée condamnée à perdre son élan et sa visée ontologique. Voir aussi à ce sujet : Jean-Luc Amalric, *Ricœur, Derrida : L'enjeu de la métaphore*, p. 107.

La recherche de compréhension *est*, en ce sens, recherche de langage : « [...] c'est en recherche de parole que nous habitons ce monde.⁸¹ » Néanmoins, cette recherche de l'être – et d'exprimer l'être – appelle toujours à ses propres limites, car les mots nous manquent pour dire tout ce qui voudrait être dit. Mais cette compréhension des limites, des frontières du langage n'est-elle pas justement ce que tente de réfléchir l'herméneutique ? Et plus précisément encore, la métaphore, telle que nous l'avons exposée jusqu'à maintenant par l'entremise d'une théorie ricœurienne, ne permet-elle pas justement de penser cet élément inquiétant, déroutant, qu'est le non-dit ? « Les limites du langage » comme les nomme Jean Grondin, qui n'exprimeraient qu'une parcelle de « l'à-dire » dans ses nuances et ses « constellations » s'incarne, en fait, dans la distinction qui aura été portée entre un langage cognitif et affectif, voire entre un langage extérieur et intérieur – distanciation qui renvoie aussi de près à la distinction augustinienne du verbe intérieur et extérieur. La recherche de compréhension montre une fois de plus la nécessité de poser le tournant herméneutique de la phénoménologie, celle-ci étant elle-même à la recherche du sens de l'expérience dans le temps⁸². Cette recherche de sens est cependant contradictoire : elle confronte encore Ricœur aux limites du langage et à l'incapacité de dire ce qui a été saisi par la pensée. C'est elle qui entraînera un passage de la phénoménologie vers une herméneutique des symboles (aporie de l'origine du mal et du temps) et vers une herméneutique des textes (la métaphore, le récit)⁸³.

C'est en tentant de définir l'origine du mal dans le cadre de ses recherches menées en phénoménologie que Ricœur constate l'impossibilité de la tâche et se tourne, définitivement,

⁸¹ *Ibid.*, p. 87.

⁸² Voir à ce sujet : Paul Ricœur, « Les apories de l'expérience du temps; Le livre XI des Confessions de saint Augustin », in *L'intrigue et le récit historique*, T. I. de *Temps et récit*, p. 21-65. D'après l'auteur, le temps ne pourrait être conçu ni perçu autrement qu'à travers divers dispositifs, tels le récit et la métaphore.

⁸³ Ce tournant herméneutique de la phénoménologie n'est toutefois pas envisagé de la même façon par tous les auteurs : par exemple, Hans-Georg Gadamer parle plutôt d'un tournant phénoménologique de l'herméneutique – pour l'auteur, et contrairement à Ricœur, la discipline herméneutique devait, pour la rigueur de son projet, se greffer au projet phénoménologique d'une intentionnalité. Nous pourrions ajouter, qu'à la différence de Gadamer, la pensée herméneutique de Ricœur se veut critique, intégrant de façon constitutive, les « herméneutiques du soupçon » – stratégie philosophique qui, comme le note Jean-Luc Amalric, plutôt que de s'en tenir aux intentions déclarées de la philosophie, s'attarde aux ressorts cachés de son fonctionnement – au même titre que Freud, Marx et Nietzsche. C'est ce qui en fait toute l'originalité de la pensée herméneutique ricœurienne.

vers l'herméneutique des symboles : « Le problème du mal, qui est celui de l'incompréhensible perversion de la volonté, ne se prêtait guère à une thématization directe, on ne peut en prendre la mesure qu'à partir d'une interprétation ou d'une herméneutique de la symbolique du mal.⁸⁴ » Pour Ricœur, l'expérience du mal révèle les limites, non seulement de la phénoménologie, mais de tout discours spéculatif⁸⁵. L'aporie de l'origine du mal met en échec la prétention spéculative au savoir absolu et elle justifie dès lors le choix d'une « philosophie sans absolu » : ce qui « est » doit impérativement être suivi d'une pointe critique qui s'entend chez Ricœur comme ce qui « n'est pas »⁸⁶.

Pour comprendre la portée fondamentalement critique de la métaphore – qui met en échec une propension à la vérité au profit d'une vérité « tensionnelle » – il faut présenter les enjeux du débat entre la pensée structuraliste derridienne dans *La mythologie blanche* et la pensée herméneutique de Paul Ricœur dans *La métaphore vive* – que ce dernier écrit, en quelque sorte, en réponse à l'ouvrage de Derrida; argument auquel ce dernier fera suite dans *Le retrait de la métaphore*. Au contraire de Ricœur, l'interprétation que propose Jacques Derrida de la fonction du symbole et, par extension, de la métaphore n'est pas « dédoublée » entre fusion et tension, mais est uniquement engendrée par la tension. Pour Derrida, la signification d'un texte est le résultat de la différence – où les mots métaphoriques ne se définissent que par

⁸⁴ Jean Grondin, *Le tournant herméneutique de la phénoménologie*, p. 88.

⁸⁵ « Toutefois, ce moment négatif qui dit les limites de tout discours philosophique est en même temps ce qui ouvre positivement la philosophie à l'espérance, en révélant l'impossible clôture de tout discours spéculatif. » Cet aspect que souligne Jean-Luc Amalric nous permet de penser la théorie ricœurienne comme n'étant pas close sur elle-même de façon définitive. Plusieurs critiques auront été émises en relation aux préceptes organisationnels et à l'ordonnance omniprésente et limitatrice des concepts ricœurriens. Ceci dit, et malgré que ce ne soit pas ici l'enjeu premier de notre réflexion, il est possible d'oblitérer la portée négative des frontières ordonnées et organisantes qui lui sont attribuées, pour y voir plutôt la possibilité toujours renouvelée d'un dépassement, de l'espoir d'une avancée qui permettrait de remettre en question, de critiquer, tout en « révélant, [toujours autrement], l'impossible clôture de tout discours spéculatif. » Jean-Luc Amalric, *Ricœur, Derrida : L'enjeu de la métaphore*, p. 141.

⁸⁶ *Ibid.* Par cette dialectique entre ce qui « est » et ce qui « n'est pas » l'ontologie de la métaphore ricœurrienne et toute l'origine de notre étude se voient définies. C'est cette dialectique qui permet le jeu de va-et-vient de l'interprétation que suggère la représentation métaphorique, tout en proposant le renouvellement de sa définition depuis Aristote. Tel que nous le verrons dans le troisième chapitre, les artistes répètent et réinscrivent dans l'histoire des concepts métaphoriques traditionnels, tout en les coupant de leur contexte d'origine pour les présenter dans un contexte d'aujourd'hui. Les artistes, comme les auteurs que nous avons vus jusqu'alors, renouvellent donc la proposition même de la métaphore par le biais de la réinscription et de la répétition. Entre « est » et « n'est pas » la métaphore et sa représentation se distinguent de tous les autres tropes.

l'absence, voire l'inexistence de termes précis. La signification naît donc – et cela, comme chez Ricœur – de l'association de mots dans un même texte. C'est ainsi que Derrida entend tout texte comme symbole pouvant être indéfiniment déconstruit et interprété⁸⁷. Ceci dit, il n'y aurait ni réponse correcte, ni limite aux interprétations possibles d'une œuvre métaphorique; davantage encore, une signification univoque serait impossible :

L'interprétation de la métaphore est un processus qui peut se compliquer à l'infini. Aucune référence n'étant nommée dans une métaphore, la figure est emportée dans l'aventure d'une longue phrase implicite, d'un récit secret. La métaphorisation de la métaphore, sa surdéterminabilité sans fond, semble inscrite dans la structure de la métaphore, mais comme sa négativité. Dès qu'on admet que dans une relation analogique tous les termes sont déjà pris, un à un, dans une relation métaphorique, tout se met à fonctionner non plus en soleil mais en étoile, la source ponctuelle de vérité ou de propriété restant invisible ou nocturne.⁸⁸

En fait, l'infinité de sens est dû, d'après l'auteur, à la libre possibilité de combinaisons des signifiants – à tous les possibles du réel – qui, dans le texte ou dans l'œuvre, ne sont liés que par accident et pourraient être combinés tout autrement, ne pouvant ainsi « maîtriser sans reste la dérive ou le dérapage [infini] du métaphorique.⁸⁹ » Cette disposition à « déconstruire » le texte selon un mode symbolique – c'est-à-dire, « [...] rendre ouvert et inexprimable mais riche de significations possibles ce qui apparaît trop simple dans son expression littérale [...] »⁹⁰ – en vient à profiler, pour chaque interprétation possible, une certaine vérité⁹¹; ce que nous tentons précisément d'éviter par le biais d'une interprétation

⁸⁷ Contrairement à Ricœur, tout projet de concevoir et classer la totalité des possibilités métaphoriques de la philosophie est, pour Derrida, déjà caduques : « il y aura toujours une *métaphore en plus* (ou un supplément de métaphore) qui restera hors du champ qu'elle permet de circonscrire. » *Ibid.*, p. 38. En nous référant à un passage cité antérieurement, nous nous rappellerons que Ricœur propose précisément l'inverse « positif » de cet énoncé lorsqu'il écrit de la métaphore « qu'il faut retenir toutes les acceptions plus une, celle qui sauvera le sens de l'énoncé entier. » (Voir, p. 15.)

⁸⁸ Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 290.

⁸⁹ Jacques Derrida, *Le retrait de la métaphore*, in *Psyché, inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 64. Voir aussi à ce sujet, Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 218.

⁹⁰ Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1988, p. 218.

⁹¹ En sens inverse, c'est la possibilité même d'une ontologie, lorsque sont séparées les notions de métaphore et de métaphysique, qui est remise en question par Derrida : « La métaphysique n'aurait pas seulement construit et traité le concept de métaphore [...], elle serait elle-même en situation tropique au regard de l'être ou de la pensée de l'être [...] : ne pouvant se révéler, se présenter qu'en se dissimulant sous l'"espèce" d'une détermination époquale, sous l'espèce d'un *comme* qui oblitère un

ricœurienne de la métaphore où « être métaphorique » signifierait à la fois « n'est pas » et « est comme », invitant ainsi à penser la métaphore comme concept dialectique. S'il est même possible de parler de vérité métaphorique, écrit Ricœur, nous serions portés à en parler « en un sens tensionnel du mot vérité.⁹²»

C'est en ce sens que nous entendons mettre l'emphase sur la portée contradictoire du texte derridien, se voyant lui-même confronté à ce qu'il dénonce. Pour être comprise, l'écriture derridienne suppose une conception tensionnelle de la métaphore au sens où l'entend Paul Ricœur : c'est cette tension métaphorique qui permet, en somme, de restituer la signification d'origine et, davantage encore, c'est elle qui lui confère sa valeur heuristique que Ricœur nomme « fiction heuristique ». Pour être compris, le texte derridien doit incontestablement – et particulièrement – être saisi dans son double sens, soit philosophique et poétique. Pour penser cette portée dichotomique de l'écriture derridienne, le récepteur doit en faire une lecture imaginative, autrement dit, il doit en faire « sa production imaginaire ». Dès lors, le texte s'ouvre à l'autre et rend compte d'une fiction par et pour autrui : le pouvoir de la fiction heuristique de l'écriture métaphorique derridienne permet de remarquer l'altérité – elle va à la rencontre de l'autre. Nous pourrions déceler ce dialogue, d'après Geoffrey Bennington, non seulement de par la relation texte-lecteur, mais aussi dans l'écriture même du texte. L'auteur note, décrivant l'organisation de l'essai de la *Mythologie blanche* de Derrida, que les allers et retours constants entre l'argument de départ et la série de lectures déconstructrices de l'histoire de la philosophie confirment précisément cette hypothèse : l'écriture derridienne est déconstructrice parce qu'elle trouve sa forme dans les écarts et les tensions entre ce que l'on connaît « comme » et ce que l'on pourrait connaître ou reconnaître

comme tel (l'être *comme eidos*, *comme* subjectivité, *comme* volonté, *comme* travail, etc.), l'être ne se laisserait nommer que dans un écart métaphorico-métonymique. » Jacques Derrida, *Le Retrait de la métaphore*, p. 79. C'est l'auteur qui souligne. L'idée d'une quasi métaphoricité générale du concept métaphysique de métaphore que remet en question la déconstruction derridienne, révélerait un mouvement métaphorique non maîtrisable qui excèderait, à jamais, tout projet ontologique. À l'inverse de Derrida, Ricœur voit dans une théorie renouvelée de la métaphore la possibilité d'un réengendrement de l'ontologie dans le sens d'une ontologie de l'acte. Jean-Luc Amalric, *Ricœur et Derrida : l'enjeu de la métaphore*, p. 99-100.

⁹² Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 398.

autrement – le texte derridien est empreint, de façon intégrale, d'un « comme si », « comme si c'était ainsi... »; elle se trouve à mi-chemin entre thèse et hypothèse.⁹³

1.3.2 L'innovation sémantique : « la métaphore vive »

Ayant passé du primat du mot à celui du discours-énoncé par l'entremise d'une définition ricoeurienne, la métaphore, plus qu'un *phénomène de langage*, serait « métaphore d'invention » qui, elle, est un *phénomène de discours*.⁹⁴ Au contraire du phénomène de langage, la métaphore d'invention excèderait, tel que l'explique Ricœur toute opération lexicale : « elle est un énoncé métaphorique qui nous met en présence d'une tension entre deux interprétations – l'une littérale et l'autre métaphorique – et qui donne lieu à une

⁹³ Geoffrey Bennington, *Jacques Derrida, par Geoffrey Bennington et Jacques Derrida*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 119-120. Nous pourrions ajouter que c'est en « réinscrivant autrement » des concepts philosophiques dans l'histoire que Derrida fait une lecture métaphorique de l'histoire de la philosophie. Comme nous le verrons ultérieurement en ce qui concerne les arts visuels actuels, les concepts de « réinscription » et de « répétition » sont des prémisses à la représentation métaphorique. « En d'autres termes, ce qui fait d'un concept "réinscrit" un concept quasi métaphorique, c'est qu'il intègre et exhibe à la fois une certaine syntaxe et une certaine histoire; dans sa tension métaphorique, il fait œuvre de mémoire. » Jean-Luc Amalric, *Ricœur et Derrida : l'enjeu de la métaphore*, p. 124. Sur l'écriture philosophique métaphorique, entre autres chez Derrida, voir aussi : Natalie Depraz, « Qu'est-ce qu'une "métaphore philosophique" ? De l'abandon de l'opposition entre concept et image », in *Écrire en phénoménologie : "une autre époque de l'écriture"*, La Versanne, Encre Marine, 1999, 219 p.

⁹⁴ Le principal différend entre les deux penseurs tiendrait d'abord, d'après Jean-Luc Amalric, à une interprétation divergente de Heidegger sur la relation métaphore et métaphysique, mais aussi dans ce qu'ils conçoivent de la définition même de métaphore : selon Ricœur, il faut différencier deux types d'usage de la métaphore dans le discours philosophique : le premier, très courant, consiste à faire l'usage extensif des mots du langage ordinaire en vue de répondre à une carence de dénomination. Moins qu'une métaphore, il s'agirait plutôt ici d'un trope singulier que la rhétorique classique nomme catachrèse – définie par Fontanier comme « trope par nécessité et par extension », c'est-à-dire, qui n'est efficace que lorsque rattachée à un autre trope (par exemple, une catachrèse de synecdoque, une catachrèse de métaphore). Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, p. 213-219. D'après Ricœur, la catachrèse joue un rôle essentiel dans la formation des premiers philosophèmes, mais elle est un *phénomène de langage*, soit une opération sur le lexique qui ne doit pas être confondue avec la « métaphore d'invention » qui, elle, est un *phénomène de discours*. Aussi, pour Ricœur, une lecture critique des présupposés heideggérien s'impose, a fortiori, « parce qu'il existe une dimension métaphorique du texte heideggérien qui est finalement plus déterminante que la thèse critique de Heidegger sur la métaphore. » Jean-Luc Amalric dans *Ricœur, Derrida : L'enjeu de la métaphore*, p. 33. Sur la relation heideggérienne entre métaphore et métaphysique, voir : Martin Heidegger, *Le Principe de raison*, Paris, Gallimard, 1962, 270 p. Sur la révélation du *Dasein* en poésie voir : Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes ? », [1926], in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. de l'allemand par Wolfgang Brokmeier et éd. par François Fédier, Paris, Gallimard, 1962, p. 220-261.

véritable *innovation sémantique*.⁹⁵ » Définie ainsi, la métaphore d'invention – que l'on pourrait aussi nommer, « métaphore vive » – aurait pour utilité, d'après Ricœur, de rajeunir et de raviver une métaphore dite morte, en créant de nouvelles significations à partir de l'impertinence sémantique littérale d'un énoncé métaphorique : c'est en rapprochant des champs lexicaux différents, étrangers ou encore « hétérogènes », que la métaphore crée « une nouvelle pertinence par une attribution impertinente⁹⁶ » – en d'autres termes, et paraphrasant un passage de Ricœur déjà cité : la métaphore brise les significations premières et « dépassées » afin d'en établir de nouvelles sur les ruines des précédentes.

De par cette fonction, explique Ricœur dans *Le Conflit des interprétations*, la métaphore vive peut donc aussi servir à dynamiser et à renouveler la pensée spéculative propre au discours philosophique – cette fonction permettant, avant tout, de proposer ici un renouvellement de la définition de métaphore, mais également, de revoir la relation entre philosophie et interprétation d'œuvres d'art : parce que *philosopher* c'est toujours, d'abord, *interpréter*. Nous convenons donc, avec Paul Ricœur, que la métaphore philosophique-interprétative dont fait usage l'écriture derridienne, serait propre à la métaphore d'invention dont témoigne Paul Ricœur, où « raviver une métaphore morte [par le biais d'une métaphore vive] revient donc à produire une nouvelle métaphore en vue de porter au jour de nouveaux aspects de la réalité.⁹⁷ » La métaphore d'invention qui motive l'écriture de *La métaphore vive* est bien celle qui concerne notre projet. Par l'efficace de son renouvellement entre métaphore « morte » et « vive », elle crée du doute chez le lecteur-spectateur en lui présentant des combinaisons possibles, c'est-à-dire, des énigmes, des hypothèses – du mystère comme le propose Jacques Rancière – voire des « mondes possibles habitables ». Les métaphores vives auxquelles s'emploient philosophes et artistes afin de rendre tangibles et perceptibles leurs discours interprétatifs, permettent de « voir autrement » et toujours autrement la réalité que nous connaissons et reconnaissons. Notons, par ailleurs, que nous faisons le lien entre « discours spéculatif » et « interprétation d'œuvres d'art » : nous ne proposons donc pas un lien direct entre *philosophie* et *poésie*, analogie pour laquelle Ricœur nous met en garde : « Les

⁹⁵ Jean-Luc Amalric, *Ricœur, Derrida : L'enjeu de la métaphore*, p. 39- 40.

⁹⁶ Paul Ricœur, « Narrativité et temporalité », in *Le temps*, prés. et comp. par Alban Gonord, Paris, Flammarion, 2001, p. 195.

⁹⁷ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 370.

métaphores du philosophe peuvent bien ressembler à celles du poète, en ce qu'elles opèrent comme ces dernières un écart par rapport au monde des objets et du langage ordinaire; mais elles ne se confondent pas avec les métaphores du poète [...] penser n'est pas poétiser.⁹⁸ » Si tel était le cas, il serait, d'une part, impossible de réfléchir métaphore et philosophie distinctivement et réciproquement – l'une et l'autre se trouvant ainsi totalement dépendantes, nous rappelant la conjoncture que proposait une lecture heideggérienne de la métaphore. D'autre part, il s'agirait, ici encore – après l'instrumentalisme langagier platonicien – de « [...] réduire la métaphore à un ornement secondaire du discours philosophique ou à une simple allégorie, [ce serait] poser une autosuffisance de la raison par rapport à l'imagination qui est purement illusoire et fictive.⁹⁹ » Ceci dit, même si la métaphore et la philosophie constituent pour Ricœur deux champs autonomes de réflexion, toute définition de la métaphore implique néanmoins « une métaphore de la métaphore » et cela même en remontant à sa première définition : quand Aristote définit la métaphore comme « épiphore du nom », il crée alors une métaphore empruntée à l'ordre du mouvement pour expliquer l'opération sémantique de celle-ci – la *phora* désignant le changement selon le lieu. De même, c'est aux métaphores de l'écran, du filtre, du voile, de la lentille ou autrement, de l'écart, de la tension, de la ruine, de l'assemblage et de la collection que la sémantique et la rhétorique contemporaines ont recours dans leurs définitions de la métaphore :

Dès lors, s'il n'y a pas de maîtrise absolue de la métaphore par le discours philosophique, il n'y a pas non plus absence totale de maîtrise. Et à défaut d'une complète maîtrise conceptuelle de la métaphore, on peut néanmoins, d'après Ricœur, essayer d'accéder à une "polysémie réglée" par un certain travail de conceptualisation et de différenciation des diverses formes de métaphores.¹⁰⁰

1.3.3 « Le voir comme... » de la métaphore

Central à l'explication et à l'efficace de la métaphore, le « voir comme... » est, pour Paul Ricœur, le procédé par lequel la polysémie de la métaphore – voire son déploiement iconique – est ordonné et réglé. Il est, pour ainsi dire, le mode sous lequel « l'imaginaire est réalisé »,

⁹⁸ *Ibid.*, p. 395.

⁹⁹ Jean-Luc Amalric, *Ricœur et Derrida : l'enjeu de la métaphore*, p. 43.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 57.

provoquant le passage de la réalité à la fiction. Mixte entre « demi-pensée » et « demi-expérience », le « voir comme » est l'enjeu déterminant d'une définition herméneutique de la métaphore, tout en étant le point tournant à partir duquel il nous sera possible de suggérer la métaphore comme modalité tensionnelle provoquant un passage entre la réalité et la fiction – le « voir comme » étant celui qui, à l'origine de la métaphore, se voit « dédoublé » :

[...] voir comme... est un acte-expérience de caractère intuitif, par lequel on choisit, dans le flot quasi sensoriel de l'imaginaire que l'on a en lisant la métaphore, les aspects appropriés de cet imaginaire. [...] « Voir comme », c'est à la fois une expérience et un acte; car, d'une part, le flot des images échappe à tout contrôle volontaire : l'image survient, advient, et nulle règle n'apprend à « avoir des images »; on voit ou on ne voit pas; le talent intuitif de « voir comme » ne s'apprend pas; tout au plus peut-il être aidé [...]. D'autre part, « voir comme » est un acte : comprendre, c'est faire quelque chose; l'image, a-t-on dit plus haut, n'est pas libre mais liée; et en effet le « voir comme » ordonne le flux, règle le déploiement iconique. C'est de cette manière que l'expérience-acte du « voir comme » assure l'implication de l'imaginaire dans la signification métaphorique. [...] « Voir comme » définit la ressemblance et non l'inverse.¹⁰¹

Si ce concept est crucial à la définition ricœurienne, c'est qu'il harmonise, de façon définitive, une théorie de la tension et une théorie de la fusion, nécessaire à la notion d'interaction, mais également à tout l'adage d'une herméneutique critique telle que nous l'avons antérieurement proposée¹⁰². C'est par sa propension à « voir » les similitudes par delà les différences que l'œuvre d'art métaphorique aurait le pouvoir de redécrire la réalité, pouvant dès lors s'entendre dans les termes d'une « synthèse de l'hétérogène ». La métaphore

¹⁰¹ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 270. C'est l'auteur qui souligne. Le « voir comme » est un concept que l'auteur emprunte à Ludwig Wittgenstein dans *Tractatus logico-philosophicus*, suivi de *Investigation philosophiques*, [1953], Paris, Gallimard, 1986, 364 p.

¹⁰² Le « voir comme », trait imaginatif du spectateur entre pensée et expérience (mi-pensée, mi-expérience) engagerait ainsi une « expérience d'appartenance », une certaine modalité de notre être au monde – expérience s'inscrivant, chez Ricœur, en lien (et à mi-chemin) entre une nouvelle ontologie de l'action, et un projet éthique d'une compréhension de soi au monde – tout en restant dans la dimension tensionnelle et critique de l'« être comme ». Ceci dit, la vérité métaphorique ricœurienne ne doit pas être pensée dans les mêmes termes qu'elle peut l'être chez Gadamer : si pour ce dernier, la vérité métaphorique s'entend comme « présentation » au sens de « présence de l'être vrai », Ricœur y ajoute plutôt cette pointe critique de « l'être comme ». Cette manifestation ne serait donc pas pour Ricœur une véritable expérience ontologique, mais seulement un mixte de pensée et d'expérience. D'après une interprétation de Jean-Luc Amalric, cette vérité tensionnelle qu'implique l'action de la métaphore serait aussi à entendre comme un « appel à l'action » : tendant vers une vérité d'ordre « pratique », la tension métaphorique serait ce qui « ouvre les voies d'une action possible et d'une action à venir. » Jean-Luc Amalric, *Ricœur et Derrida : l'enjeu de la métaphore*, p. 130.

est phénomène de discours pour Ricœur, elle « préserverait tout en développant la puissance créatrice du langage, préservant et développant ainsi, le pouvoir heuristique déployé par la fiction [...]. [Autrement dit], elle libérerait le pouvoir que certaines fictions comportent de redécrire la réalité.¹⁰³ » Ainsi définie, la métaphore, *ni* la réalité *ni* la fiction, serait un dispositif média permettant le passage de l'un à l'autre réciproquement : le « voir comme » étant « projection d'un monde possible habitable. »

Dès lors, nous voyons annoncée la correspondance entre le « passage de la métaphore de la réalité à la fiction » et son « renouvellement ». C'est précisément à la jonction de ces deux notions que Ricœur entend l'ontologie de la métaphore : « son lieu n'est ni le nom, ni la phrase, ni même le discours, mais la copule du verbe être¹⁰⁴ » où le « est » métaphorique signifie à la fois « n'est pas » et « est comme ». Dès lors, le « n'est pas » et « est comme » de la métaphore doit se définir dans les termes que nous avons évoqués antérieurement en ce qui à trait à la fiction : le propre de la fiction est de jouer sur les frontières de ce qui est « pour de vrai » et ce qui est « pour de faux ». L'aptitude au « renouvellement » est à comprendre, pour sa part, en relation à la notion de mimésis que nous avons déjà suggérée : la mimésis ouvrant, d'un côté, vers l'imitation du réel, de l'autre, vers l'imagination créatrice, elle prend ancrage dans la réalité, tout en en proposant sa « re-présentation », sa « re-définition », voire son « renouvellement ». C'est précisément ce sur quoi joue la représentation métaphorique : elle laisse flotter le doute, le mystère de ce « qui est » ou « n'est pas » de la réalité ou inversement, de ce qui n'est que la « projection d'un monde possible, *mais* habitable.¹⁰⁵ »

¹⁰³ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 10.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰⁵ Voilà pourquoi il serait fondé, d'après Ricœur, de parler d'une vérité métaphorique en un sens « tensionnel » du mot « vérité ». Si, pour Ricœur, un concept métaphorique de la vérité est possible, elle est dans sa structure et son fonctionnement, à l'image d'une nouvelle définition de la métaphore, c'est-à-dire, qu'elle agit par synthèse de la dialectique, par « synthèse de l'hétérogène ». Le concept de vérité propre à la métaphore se comprend en des termes toujours et éminemment contradictoires : « il n'est pas d'autre façon de rendre justice à la notion de vérité métaphorique que d'inclure la pointe critique du "n'est pas" (littéralement) dans la véhémence ontologique du "est" (métaphoriquement). » *Ibid.*, p. 322.

Mais davantage encore, de par sa fonction référentielle, la fonction ontologique de la métaphore pourrait bien être de « révéler le *Réel* comme en *Acte*.¹⁰⁶ » En elle, « toute potentialité dormante d'existence apparaît *comme* éclore, toute capacité latente d'action *comme* effective. L'expression *vive* est ce qui dit l'existence *vive*.¹⁰⁷ » Précisé antérieurement dans le contexte d'une définition aristotélicienne, la métaphore servant « à faire paraître le langage », présenterait « les hommes agissants » et montrerait « les choses comme en acte », l'inanimé comme animé¹⁰⁸. Autrement dit, sa fonction ontologique se trouverait dans « l'action » de « faire image », aspect entre autres marqué par l'importance de l'action de l'imaginaire chez le spectateur. Enfin, cette fonction ontologique de la métaphore ne pourrait être réfléchie autrement que par le biais d'un contexte plus général, que nous avons d'abord présenté en tant que tournant herméneutique (nécessaire et inévitable) de la phénoménologie et des discours spéculatifs – où, tel que décrit, le langage serait le lieu ontologique de toute compréhension et, par extension, de toute interprétation.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 61.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Selon Ricœur, ici réside tout l'intérêt porté à la théorie aristotélicienne de la métaphore poétique : elle met déjà l'accent sur le fait qu'il existe « une puissance de détection ontologique de la poésie. » Pour Aristote, la fonction du *muthos*, que nous avons vu dédoublée dans le cadre de notre projet entre cognitif et affectif, est précisément de « signifier les choses en acte ». Non seulement la métaphore poétique est mimésis créatrice – tel que nous l'avons explicité précédemment, préservant ainsi sa fonction référentielle, à la fois vers le monde, et vers autrui – mais elle est aussi mimésis *phuseôs*, fonction par laquelle elle lie toutes références externes à la « révélation du Réel comme Acte ». *Ibid.*, p. 61. En ce sens, la métaphore constituerait, pour la philosophie, un mode privilégié à l'être : « plus qu'une simple ouverture à l'être en général, elle est un certain mode d'accès à l'être qui révèle en retour une certaine modalité d'être. » Ainsi, lors de l'interprétation de l'énoncé métaphorique, il s'opère une compréhension, une certaine perceptibilité de l'être qui n'est pas une saisie directe de l'être comme essence ou comme substance, mais plutôt comme « donation indirecte » de l'être comme « être comme » : l'être *qu'invente* et que *découvre* la métaphore poétique est un être qui, paradoxalement « est » et « n'est pas » – cette équivocité elle-même entre « est » et « n'est pas » pouvant être interprétée comme le trait caractéristique d'un être mouvant, toujours en devenir, c'est-à-dire, comme la révélation d'un « être comme en acte ». Jean-Luc Amalric, *Ricœur et Derrida : l'enjeu de la métaphore*, p. 103.

CHAPITRE II

LA MÉTAPHORE « RENOUVELÉE »

2.1 LES FIGURES CONTEMPORAINES DE LA MÉTAPHORE

Similairement aux raisons évoquées pour expliquer le tournant herméneutique de la phénoménologie – raisons liées à la nécessité d'intégrer une portée critique à la dimension quasi sacrée de l'objet, dimension propre à la description des phénomènes comme « être au monde » – la métaphore poétique, telle que nous l'avons décrite jusqu'ici par l'intermédiaire de la définition de Paul Ricœur, doit inclure une « pointe critique », non seulement pour « montrer autrement » le monde qu'elle représente, mais tout aussi afin de remettre en question les procédés mêmes qui l'engendrent. Si nous avons d'abord cherché à dresser un portrait historique de la définition rhétorique et sémantique de la métaphore, nous l'aurons dès lors remise en question au profit d'une définition herméneutique, celle-ci nous a permis de réchapper et de réintégrer son caractère poétique laissé pour compte depuis Aristote. Et ce n'est que par cette définition poétique de la métaphore qu'il nous a été possible, jusqu'ici, de la proposer non plus comme ornement de discours mettant en images, par un effet de miroir, la réalité, mais plutôt comme dispositif philosophique ayant la capacité « active » de réfléchir la réalité comme principe dichotomique, c'est-à-dire comme image dialectique. L'effet de basculement, d'ambivalence entre ce qui « est » vrai (ou faux), et ce qui « n'est pas » vrai (ou faux) résulterait ainsi, à la fois de l'ontologie de la métaphore qui ne pourrait se dire qu'en des termes tensionnels – la métaphore se révélant alors comme l'incarnation même de l'image dialectique – à la fois d'une quête du spectateur pour qui la compréhension de *Soi* passe par le doute et l'incertitude que sème *l'Autre*. C'est donc à travers le filtre de la métaphore que le spectateur remet en question ce qu'il connaît « comme vrai » et ce qu'il reconnaît « comme étant possiblement vrai »; inéluctable jeu de va-et-vient entre *sa* réalité et *sa* fiction.

Loin de proposer une structure figée, voire stagnante de la métaphore à travers l'histoire – même si elle conserve toujours les traces d'une tradition depuis longtemps passée – l'utilisation actuelle de la métaphore porte à voir ou à revoir sa structure comme mouvante, disposée à se renouveler. Cette redéfinition de la métaphore – et, conséquemment, de sa représentation en art actuel – est, d'après nous, inéluctablement liée aux nouvelles significations attribuées ou, et plus simplement, à la transformation des concepts de jeu (Gadamer), de mimésis (Schaeffer), de mythe (Agamben), de double (Didi-Huberman) et de mystère (Rancière). Non seulement ces concepts nous paraissent primordiaux à la compréhension de la métaphore dans sa portée actuelle, mais les auteurs, philosophes et historiens contemporains sur lesquels nous basons ici notre propos, divulguent et dévoilent eux-mêmes, de par leur écriture, la nécessité prégnante d'un usage poético-philosophique de la métaphore afin de mettre en mots ce qui ne se comprend qu'en images, afin d'exprimer l'inexprimable. Qui plus est, par leurs interventions « métaphoriques » ou par les redéfinitions des concepts qu'ils proposent, ces auteurs établissent (directement ou indirectement) des balises pour une définition « renouvelée » de la métaphore.

Tel qu'il en sera question au chapitre suivant à partir de l'analyse des œuvres de David Altmejd, Claudie Gagnon et Carsten Höller, la métaphore « renouvelée » aurait justement pour leitmotiv de reprendre des images-symboles reconnues comme métaphoriques pour créer de l'écart et en revendiquer les procédés qui l'engendrent; chez David Altmejd nous pourrions noter l'exemple du miroir (de la réalité), de la lumière (de l'intuition créative), de la lentille (du monde), du labyrinthe (de la connaissance), de la bibliothèque (du savoir). Jouant sur les symboles, tout se passe comme si l'usage de la métaphore portait à remettre en question les règles et normes qui la régissent et la définissent depuis l'Antiquité: la métaphore adopterait ainsi la structure même du jeu où, dans les mots de Marie Fraser, celui-ci « ne représente[rait] pas un moyen de fuir la réalité en proposant un univers imaginaire, artificiel ou symbolique, mais bien plutôt un moyen de la réintégrer »¹.

C'est d'abord en proposant l'action du jeu comme concept inhérent à une définition nouvelle de la métaphore que nous établirons, ensuite, sa relation intrinsèque à la mimésis –

¹ Marie Fraser (dir.) et Jacinto Lageira, *Le ludique*, Québec, Musée du Québec, 2001, p. 12.

l'élaboration d'une définition du jeu d'après les propos de Hans-Georg Gadamer, Marie Fraser et Jacinto Lageira imposant de redéfinir la notion de mimésis, cette fois dans les termes de Jean-Marie Schaeffer. Nous verrons dès lors se dessiner l'étroite coalition entre mimésis, métaphore et mythe – la métaphore s'entendant comme versant critique du mythe – ce qui nous amènera, en dernier lieu, à présenter la métaphore en tant que modalité actuelle d'indécidabilité, celle-ci produisant du mystère. Ainsi, non seulement la redéfinition des notions de jeu, de mimésis, de mythe et de mystère appelle à une reconceptualisation de la métaphore – ceux-ci sous-tendant sa définition, et cela déjà chez Aristote – mais ils en deviennent aussi les figures nouvelles de la métaphore par lesquelles est décelé l'usage du dispositif métaphorique. De ces figures contemporaines d'une métaphore « renouvelée » qui s'appuie sur une nouvelle lecture du jeu, de la mimésis, du mythe et du mystère, nous verrons aussi celles du double et de l'empreinte, de la fête et du jouet et enfin, du pli – ces figures cernant, d'après nous, un portrait global de la représentation métaphorique aujourd'hui, tout en constituant l'ensemble des motifs sur lesquels s'appuiera, au chapitre suivant, notre lecture des œuvres visuelles actuelles.

2.1.1 Le jeu de Gadamer aux discours actuels

Si, tel que mentionné, la métaphore adopte la structure du jeu², c'est bien dans l'instance du passage réciproque entre réalité et fiction qu'est mis en lumière le plus justement cette corrélation. Le jeu, dont diverses notions peuvent être tirées des ouvrages de Hans-Georg Gadamer, Freud, Johan Huizinga, Roger Caillois et plus récemment, de Marie Fraser, Jacinto Lageira et Jacques Rancière s'entend, similairement à la métaphore ricœurienne, comme source de plaisir et de compréhension, comme action ordonnée et organisée par « les règles du jeu » et comme mouvement dynamique et réciproque entre au moins deux « joueurs » où, d'après Gadamer, lorsque l'humain joue à « quelque chose », il « représente quelque chose » tout en se représentant lui-même en jeu³. Ainsi le jeu, tout comme la métaphore, impose de

² Sur « les traits ludique de l'intrigue » (ce qui n'est pas sans résonance à notre projet), voir Johanne Villeneuve, *Le sens de l'intrigue ou La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, p. 205-239.

³ Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, [1976], éd. intégrale rev. et compl. par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio Paris, Le Seuil, 1996, p. 120.

revoir la notion de représentation non plus comme copie, mais plutôt comme objet de connaissance ou de « reconnaissance » de « quelque chose » déjà connu. L'enfant qui se déguise ou qui incarne un personnage en est un bon exemple : celui-ci ne crée pas sa mise en scène à partir d'un langage purement imaginatif; au contraire, l'enfant représente ce qu'il connaît, mais sous un angle « autre », ce qui lui permet de « comprendre autrement » ce qu'il connaissait déjà de la réalité qui l'entoure. Le jeu du « fort-da »⁴ que donne en exemple Freud où un jeune garçon se représente la perte, c'est-à-dire le départ de sa mère qui « disparaît » au moyen d'une bobine de fil, pourrait servir de modèle : par un mouvement de va-et-vient, la bobine de fil est lancée au loin pour se cacher derrière les rideaux et disparaître jusqu'au moment où, d'un coup de ficelle, la bobine réapparaît et l'enfant laisse s'échapper un « da », « la voilà ».

Pour les anthropologues Huizinga et Caillois, le jeu serait culturellement donc sociologiquement fondé. Ce qui caractérise le jeu d'après Huizinga c'est qu'il est « une action libre [(réglée pour Caillois)], sentie comme fictive, située hors de la vie courante, dépourvue d'intérêt matériel et d'utilité, bien délimitée dans le temps et dans l'espace, se déroulant selon certaines règles et suscitant des relations de groupe qui accentuent leur étrangeté vis-à-vis du monde habituel. » En définitive, dit-il, le jeu, quant à ses fonctions, est « une lutte pour quelque chose ou une représentation de quelque chose.⁵ » Parmi les quatre types de jeux identifiés par Caillois, le simulacre ou le « faire-semblant » est classé sous *mimicry*. Nous pouvons dès lors envisager la relation entre ces trois concepts : la mimésis et le jeu sont intrinsèquement liés à la métaphore : c'est par le biais de la mimésis comme imitation du réel et comme imitation créatrice que la métaphore se voit attachée non seulement au *muthos* aristotélicien, mais au « voir-comme... » ricœurrien dans lequel se concrétise son pouvoir de renouvellement. Mais non seulement le jeu est-il fondamental à l'efficace de la métaphore, il partage aussi un des critères propres à la mimésis, soit le « faire-semblant » nécessaire à la représentation. Nous voyons ainsi la boucle se refermer : une des caractéristiques du jeu est indispensable à la définition que nous proposons de la métaphore, soit le va-et-vient qui lui est inhérent.

⁴ Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », in *Essais de psychanalyse*, nouv. trad. de l'allemand par Pierre Cotet, André Bourguignon et Alice Cherki, Paris, Payot, 1981, p. 51-53.

⁵ Jean Cazeneuve, « Le jeu dans la société », in *Encyclopaedia Universalis*, éd. 1995.

Ce mouvement de l'intérieur essentiel au fonctionnement du jeu est aussi ce que qualifie Hans-Georg Gadamer de va-et-vient⁶. Pour l'herméneute, le jeu se définit comme un espace clos, fermé et opposé au monde des « buts ordinaires », constitué par un mouvement intérieur, où les frontières extérieures ne le limiteraient d'aucune façon. Régit par ses propres règles, le jeu constituerait l'être même de l'œuvre d'art : représentation des joueurs en jeu, l'auto-représentation du jeu trouve son véritable accomplissement, son ultime « transmutation » dans l'œuvre d'art qui est « représentation de quelque chose pour... quelqu'un ». De cette définition, le joueur et le spectateur, dépassés par la réalité du jeu, sont absorbés par sa puissance pour former une totalité où « [...] le jeu [...] ne laisse plus subsister pour personne l'identité de celui qui joue [...] seul existe désormais ce qu'ils jouent.⁷ » Le jeu de l'art formant un espace clos sur lui-même serait donc, pour Gadamer, séparé de la réalité. Ainsi, malgré ce lien établi entre le jeu et l'œuvre d'art, nous ne pouvons reprendre telle quelle sa définition pour l'adapter à un corpus d'œuvres actuelles qui cherchent précisément à intégrer le réel pour mieux le questionner. Ce sont des propos de Marie Fraser et Jacinto Lageira que nous tirons plutôt notre définition. Marie Fraser écrit du jeu dans les arts actuels :

[...] si [le jeu] est une activité libre, sentie comme fictive, [il] ne se situe pas pour autant en dehors de la réalité. Au contraire, les artistes explorent l'espace du jeu sous le rapport du quotidien, du commun, du familier, pour retourner à la réalité la plus ordinaire, voire parfois la plus cruelle. [...] il constitue de ce fait une force critique de dérision et un pouvoir de retournement dont plusieurs artistes font usage et tirent profit.⁸

Dans le même ordre d'idées, Jacinto Lageira propose une relecture du concept de jeu chez Gadamer où le jeu de l'art tendrait, aujourd'hui, à brouiller les frontières entre fiction et réalité : « [p]armi les recoupements que l'on pourrait établir entre jeu et fiction – sans doute

⁶ Hans-Georg Gadamer, « Le jeu comme fil conducteur de l'explication ontologique », in *Vérité et Méthode*, p. 119-128. Ceci dit, nous ne retiendrons pas davantage la théorie gadamérienne du jeu, puisque tel que défini, le concept de jeu implique un espace clos sur lui-même où le spectateur ne peut réellement intervenir. Le jeu de l'art révélant, pour l'herméneute, « une vérité au monde », sa théorie s'inscrit dans la lignée heideggérienne en ce qu'elle a de métaphysique – ce que nous remettons entre autres en question dans le cadre de ce travail. C'est pourquoi nous adoptons plutôt les définitions qu'en donnent Marie Fraser, Jacinto Lageira et Jacques Rancière, celles-ci exprimant le mieux notre compréhension du jeu et son rapport à la métaphore.

⁷ *Ibid.*, p. 130.

⁸ Marie Fraser, *Le ludique*, p. 12.

ces deux modes opératoires portent-ils des noms différents pour un même processus –, celui de la relation à la réalité vient au premier plan.⁹ » De par cette nouvelle corrélation entre réalité et fiction, un second aspect du jeu tiré de sa définition gadamérienne est dès lors remis en question d'après l'auteur : il s'agit de sa prétention à la vérité que lui inflige tout discours spéculatif. « La supra-vérité à laquelle nous convie les quêtes des différentes "esthétiques spéculatives" (selon le terme de Jean-Marie Schaeffer) est un obstacle au concept même de jeu, dans lequel on doit laisser ouvert le champ des possibles du jeu [...]. »¹⁰ Mais davantage encore, par les définitions qu'en proposent respectivement Marie Fraser¹¹ et Jacinto Lageira, le mouvement du jeu produirait ce que Jacques Rancière aura nommé de « l'indécidabilité », permettant de mettre au jour les tensions entre deux éléments contradictoires, tels entre art et non-art ou encore entre réalité et fiction :

La conception de la fiction artistique comme métaphore de la réalité ou de la réalité fictive de l'œuvre est ici d'une aide précieuse, car elle permet à la fois d'établir des liens avec la factualité du monde et de maintenir l'autonomie de la fiction comprise comme réalité à part entière.¹²

De par ces termes que nous empruntons à Jacinto Lageira, c'est le *jeu* de va-et-vient de la métaphore qui permettrait le passage de la réalité à la fiction, tout en impliquant aussitôt une « synthèse » de la dialectique des termes mis en tension : « synthèse de l'hétérogène », la métaphore synthétise et règle la tension dialectique qu'elle représente mais sans toutefois l'abolir totalement.

2.1.2 La mimésis chez Jean-Marie Schaeffer

« Le jeu de la représentation métaphorique » implique, par conséquent, de revoir la notion de mimésis comme « coupure ouvrant l'espace de fiction ». C'est d'abord, par son interprétation

⁹ Jacinto Lageira, *Le ludique*, p. 98.

¹⁰ *Ibid.*, p. 97.

¹¹ Sur le jeu comme modalité d'indécidabilité voir : Marie Fraser, « Aux bords de l'art », in *L'Indécidable: écarts et déplacements de l'art actuel*, sous la dir. de Thérèse St-Gelais, Montréal, Les éditions esse, 2008, 296 p.

¹² Jacinto Lageira, *Le ludique*, p. 99.

de la mimésis aristotélicienne que Jean-Marie Schaeffer entend la possibilité d'un passage entre réalité et fiction. La représentation étant définie chez Aristote comme objet sémiotique qui ne renvoie pas en arrière vers son origine (l'original imité), mais en avant vers les effets qu'elle produit, la « mimésis par représentation » produit, plutôt qu'une copie, un modèle mental ou symbolique fondé sur des analogies, des similarités avec la réalité à connaître – ou à reconnaître – autrement dit, il y aurait ressemblance (directe ou indirecte) entre le modèle mental et la réalité. Pour Jean-Marie Schaeffer, ce type d'imitation¹³ suppose que l'activité mimétique aurait d'abord servi à la « ritualisation de conflits réels ». En d'autres termes, selon la théorie aristotélicienne de la catharsis, la fonction de la mimésis serait de déplacer les conflits réels vers un niveau représentationnel – niveau servant à la fois de « récepteur » et de « médiateur » à la résolution des problèmes. Selon cette conception de l'imitation¹⁴, la fiction serait fondée culturellement et psychologiquement par un besoin propre à l'humain, qui ne saurait être rassasié par d'autres rapports au monde. Dans cette perspective, les pratiques

¹³ Schaeffer distingue deux autres ensembles de relations artistiques possibles, à travers lesquelles la notion de mimésis adopte différents sens. D'abord, la mimésis en son sens le plus technique serait comprise comme production de quelque chose qui ressemble (qui copie) quelque chose ou quelqu'un d'autre (totalement ou partiellement) : une action imitée où il y a apprentissage par observation. La seconde relation possible est celle de la mimésis en tant que feintise, c'est-à-dire en tant que production d'une chose qui est prise pour la chose qu'elle imite : dans une œuvre de ce type, le médium doit disparaître complètement pour que le spectateur ait l'illusion de se trouver face à la réalité. Ainsi conçue, l'imitation a pour but de cacher au spectateur qu'elle est une imitation. Malgré leurs différences, les trois types de relations possibles possèdent tout de même un dénominateur commun, soit celui de tirer profit d'une relation de ressemblance à la réalité, tout en étant en elles-mêmes, un processus d'imitation sélective. À ce sujet voir : Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p. 92-94.

¹⁴ La théorie de Schaeffer qui explique le « pourquoi de la fiction » à partir de l'activité mimétique en tant que « qu'ouverture vers l'espace de fiction » se déploie d'après deux genèses de l'imitation dite « ludique » : la première s'entend d'après la relation entre mimésis et cadre religieux, tandis que la seconde s'explique à partir des dimensions cognitives propre à l'activité mimétique. Dans le premier cas, l'imitation ludique serait le fruit de la disparition des croyances en l'incarnation magique – croyance où les dieux alors invoqués se seraient véritablement incarnés en la personne de foi (à ce sujet voir : Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, [1872], éd. rev. et augm. par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, trad. de l'allemand par Michel Haar, Paris, Gallimard, 1977, 374 p.) Ce modèle explicatif implique (contrairement au second) que les activités mimétiques ne serviraient pas aux buts de la connaissance, mais relèveraient plutôt de la sphère des rituels religieux et de la magie, « d'incarnations à fonction performative » où « imiter quelqu'un, c'est devenir celui qu'on imite. » L'exemple évoqué à la fois par Nietzsche et par Schaeffer est celui des rites réservés à Dionysos où l'on croyait alors que les officiants incarnaient véritablement Dionysos. Après un certain temps, le rite aurait été remplacé par sa mise en scène symbolique (le drame tragique), soit par la « représentation » du rite même. Dans cette optique, la fiction serait envisagée comme une forme déchue de la fin de l'incarnation magique; en d'autres termes, c'est en considérant les actes de rituels passés que nous sommes aujourd'hui portés à qualifier ces pratiques de fictions.

mimétiques répondraient « à un besoin positif propre » où les conflits des relations humaines seraient réglés par l'imitation-création « d'une distinction ludique ». Pour ce faire, l'individu doit disposer d'une conception distincte, voire « autre » de la réalité. Cette distinction se ferait dès l'enfance à travers des jeux de feintise, permettant aux enfants de faire la différence entre ce qui est « pour de vrai » et ce qui est « pour de faux ». Cette génèse de la « mimésis par représentation » suggère que la « capacité de comprendre les fictions artistiques présuppose le développement d'une aptitude psychologique spécifique dont l'acquisition remonte aux jeux de la petite enfance.¹⁵ » L'opération cognitive de la mimésis se ferait à deux niveaux : par la mise en œuvre d'une connaissance (une fois comprise, elle est répétée) et par la mise en pratique de la connaissance qui devient elle-même source de connaissance « dans la mesure où la construction d'une imitation est sélective par rapport aux propriétés de la chose imitée, elle est *ipso facto* un outil d'intelligence de cette chose imitée.¹⁶ » La relation entre réalité et représentation serait donc, d'après Schaeffer – comme chez Ricœur – une relation d'interaction. Enfin, définie de la sorte, la fiction, non seulement serait le résultat d'une imitation par représentation, mais elle serait aussi souscrite au même procédé : d'une part, parce que les fictions s'incarnent dans des systèmes de symboles à partir desquels, pour comprendre, le spectateur est tenu de déchiffrer la relation de similarité entre les divers symboles et ce qu'ils représentent, et d'autre part, parce que toute fiction implique un dispositif de feintise ludique qui consiste en ce que la chose produite par imitation soit prise pour la chose elle-même : « toutes les fictions, qu'ils s'agissent des jeux fictionnels ou de la fiction au sens canonique du terme, sont des représentations au sens où il s'agit d'événements qui sont à propos d'autres événements auxquels ils se r  f  rent, qu'ils dénotent, qu'ils dépeignent, qu'ils donnent à voir, etc.¹⁷ »

Pour Schaeffer, la fiction relèverait donc toujours de la représentation par imitation. La fiction trouverait ancrage dans la réalité, ancrage supporté par la mimésis, non pas comme copie telle que l'entendait Platon¹⁸, mais bien comme représentation opérant d'un côté

¹⁵ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p. 56.

¹⁶ *Ibid.*, p. 92.

¹⁷ *Ibid.*, p. 104.

¹⁸ L'accent est mis, en ce qui concerne la mimésis platonicienne, « [...] sur la relation de l'image et de la chose dont elle est l'image, sur le rapport de ressemblance qui les unit et cependant les distingue.

comme imitation et de l'autre comme création. Reprenant les mots de Ricœur : la mimésis met l'accent à la fois sur ce qui est en aval, c'est-à-dire sur l'« activité mimétique en tant qu'elle produit quelque chose » (la représentation), tout en retenant la relation qui se trouve en amont, c'est-à-dire ce qui lie la mimésis à ce qu'elle imite¹⁹.

Ainsi définie, nous retrouvons le pouvoir heuristique que partage la mimésis avec la métaphore, tel que noté déjà chez Aristote. Prise en ce sens, la mimésis produirait aussi chez le spectateur un effet de plaisir lié, d'après Jacques Derrida, au savoir que l'imitation implique nécessairement l'absence marquante de l'objet²⁰. Le *mimème* (ce qui imite, l'imitant) n'est ni la chose réelle, ni tout à fait autre chose. Il se tient entre les deux. Se basant

Cette formulation explicite du lien de "semblance" que doit réaliser toute espèce d'imitation fait surgir au premier plan le problème de ce que sont, tant en eux-mêmes que l'un par rapport à l'autre, la copie et le modèle [...] L'image consiste donc en une pure "semblance"; elle n'a pas d'autre réalité que cette similitude par rapport à ce qu'elle n'est pas, à cette chose autre et réelle dont elle est l'illusoire réplique, à la fois le double et le fantôme. » En ce sens, l'*eidôlon* (l'image) est défini par Platon comme un « second objet pareil », comme réplique ou duplication de l'objet original; l'image relève donc de la catégorie du *Même*. Mais, ajoute Jean-Pierre Vernant, « dans l'*eidôlon*, la présence réelle se manifeste en même temps comme une irrémédiable absence. C'est cette inclusion d'un "être ailleurs" au sein même de l'"être là" qui constitue l'*eidôlon* archaïque moins comme une image au sens où nous l'entendons aujourd'hui que comme un double, qui en fait non une représentation dans le for intérieur du sujet, mais une apparition réelle insérant effectivement ici-bas, dans ce même monde où nous vivons et voyons, un être qui sous la forme momentanée du même se révèle fondamentalement autre parce qu'il appartient à l'autre monde. » Ainsi donc, le « second objet pareil » platonicien relèverait aussi de l'*Autre*. Malgré l'impossibilité de se référer, aux fins de notre recherche, à la notion de mimésis de Platon, cette interprétation de Jean-Pierre Vernant laisse percevoir une étendue théorique des plus intéressantes permettant de réfléchir la notion de fiction par le biais de la pensée platonicienne dans des termes qui, comme nous le verrons, sont étroitement liés à l'analyse que nous suggérons : entre le *Même* et l'*Autre*, l'*être* et le *non-être*, se trouve l'espace géopoétique de la métaphore comme fiction – espace délimité par ce que Georges Didi-Huberman nomme la « scission du visible ». Nous pouvons lire dans les mots de Vernant : « Le jeu [platonicien] du *Même* et de l'*Autre*, au lieu de traduire l'irruption du surnaturel dans le monde humain, de l'invisible dans le visible, vient circonscrire, entre l'être et le non-être, entre le vrai et le faux, l'espace du fictif et de l'illusoire. L'"apparition", avec les valeurs religieuses qui s'y trouvaient investies, cède la place à un "paraître", à une apparence, à un pur "visible". » À ce sujet et pour les citations qui précèdent, voir : Jean-Pierre Vernant, *Religions, histoires et raisons*, Paris, F. Maspero, 1979, p. 108-111.

¹⁹ Paul Ricœur, *Temps et Récit*, T. I., p. 93. L'auteur précise : « Si nous continuons de traduire mimésis par imitation, il faut entendre tout le contraire du décalque d'un réel préexistant et parler d'imitation créatrice. Et si nous traduisons mimésis par représentation, il ne faut pas entendre par ce mot quelque redoublement de présence, comme on pourrait encore l'attendre de la mimésis platonicienne, mais la coupure qui ouvre l'espace de fiction. L'artisan de mots ne produit pas des choses, mais seulement des quasi-choses, il invente du comme-si. » Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, le « comme-si » que crée la métaphorique à l'œuvre est, entre autres, ce qui viendra confirmer l'étroite relation entre métaphore et mythe.

²⁰ Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, p. 286.

sur un passage d'Aristote dans la *Poétique*, Derrida précise que le plaisir de regarder, rien ne pourrait venir le déranger, pas même – et surtout pas – l'horreur, la laideur, l'obscénité :

[...] des êtres dont l'original fait peine à la vue, nous aimons à contempler l'image exécutée avec la plus grande exactitude; par exemple, les formes des animaux les plus vils et des cadavres [...] On se plaît à la vue des images parce qu'on apprend en les regardant et on déduit ce que représente chaque chose, par exemple que cette figure c'est un tel [...].²¹

La mimésis serait donc déjà, en soi, source de plaisir liée à la satisfaction de connaître et de reconnaître « autrement » ce qui de la réalité résistait à être connu ou faisait mal à la vue.

Cette interprétation, très près de celle que propose Ricœur, confirme une de nos premières hypothèses : une relecture de la définition aristotélicienne de la mimésis permet d'étendre les possibles de ses opérations vers la fiction, soit par le *muthos* propre au récit ou, et différemment, en ayant recours au *muthos* (au « mood ») de la métaphore. Tandis que le discours narratif exige un travail de correspondance entre une réalité vraisemblable (celle du récit) et une réalité vécue et véritable (celle du spectateur), le discours métaphorique nécessite un travail de « faire sens » à partir de fragments de symboles, de bribes de textes et d'images, que le spectateur confronte momentanément et continuellement à ses souvenirs et ses rêves, enfin à sa connaissance du réel. Par une « imagination productive », le spectateur synthétise ainsi l'hétérogène, se mettant lui-même en scène via les images, déjà ordonnées, de la métaphore²². Ainsi, le « type » d'imitation est entendu, en ce qui nous concerne, au sens de représentation servant aux fins de la fiction – ce qui la différencie, d'une part, de la copie servile (liée au platonisme), d'autre part, de la mimésis d'illusion liée à la conception du mythe, impliquant toutes deux un « comme » plutôt qu'un « comme si ». La mimésis d'illusion telle que la développe Jean-Marie Schaeffer et Jean-Pierre Vernant permet maintenant de mettre en relation les concepts de mimésis, de mythe et de métaphore.

²¹ Aristote, *Poétique*, p. 82.

²² Pour Catherine Perret, les images « auratiques » chez Walter Benjamin nous apparaissent de façon réglée dû à un « savoir des images ». Cette proposition fait écho à l'organisation du flot des images par la fonction iconique de la métaphore chez Paul Ricœur, procédé qu'il nomme le « voir comme ». Pour une lecture phénoménologique de l'aura chez Walter Benjamin voir : Catherine Perret, « Walter Benjamin : le problème de la dimension esthétique », in *Revue d'esthétique : Hors série*, prép. par Marc B. de Launay et Marc Jimenez, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1990, 211 p.

2.1.3 Le mythe chez Paul Ricœur

En fait, d'un côté, le mythe s'érige sur une imitation de la réalité dite « d'illusion » ou « de feintise », activité mimétique ayant pour effet de « faire croire »²³ – principe même de la croyance; de l'autre, le mythe comme symbolisation d'une réalité inconnue et mystérieuse est mimésis par représentation puisqu'il nécessite de passer par une représentation métaphorique de sa réalité avant de trouver sa véritable consécration dans le rite : « À l'écart du rite, le mythe perd sinon sa raison d'être, du moins le meilleur de sa puissance d'exaltation : sa capacité d'être vécu. Il n'est plus déjà que littérature, comme la majeure partie de la mythologie grecque à l'époque classique [...].²⁴ »

Si le lieu ontologique de la métaphore réside dans la « copule du verbe être » entre « n'est pas » et « est comme » – indécidabilité propre au « voir comme » de l'œuvre métaphorique – la métaphore ne se rapproche-t-elle pas dangereusement du mythe ? Pour Ricœur, le mythe qui est « la poésie plus la croyance » serait en quelque sorte la métaphore prise à la lettre²⁵. Basée sur la symbolisation des mystères de la vie, l'invention du mythe est motivée par le désir de comprendre sa réalité : par le biais de la fiction, les histoires mythiques traduisent, de la même manière que la métaphore, « tous les possibles du réel ». Seulement, l'histoire, la fable ne deviendrait « mythe » que lorsqu'elle se fait passer pour la réalité – il s'agit alors, non plus de son caractère poétique (caractère que la fable mythique partage avec la métaphore), mais bien de son intention à « faire croire », intention qu'elle achève par le biais d'une activité mimétique dont le but est de créer de l'illusion. Autrement dit, la croyance serait entraînée par le mouvement d'un « faire-semblant » que quelque chose est telle, alors que ce n'est pas le cas – c'est-à-dire, dans une intention de « faire-croire » (ou de « make-

²³ Jean-François Jeandillou propose l'analogie entre ce type de mimésis qui cherche à « faire croire » ou « laisser croire » et le procédé de mystification qui, accompagné d'un cérémonial tel que le mythe, sert aussi à « initier quelqu'un », « à l'autoriser à participer à un culte, en lui inculquant les premiers rudiments d'une connaissance sacrée », prenant dès lors part au secret, croyant accéder à « l'intelligence du mystère ». L'auteur spécifie aussitôt que le nom « initiation » s'emploie et doit s'entendre aujourd'hui, au sens large et profane, « d'apprentissage ». *Esthétique de la mystification; Tactique et stratégie littéraires*, Paris, Minuit, 1994, p. 19-20.

²⁴ Roger Caillois, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938, p. 29.

²⁵ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 317.

believe » comme l'écrit Kendall L. Walton²⁶). La croyance, prise au jeu de son « faire-semblant », est subtilement convertie en « faire-croire ». Entre le « comme » qui allie réalité et mythe (où l'un se fait prendre pour l'autre), et le « comme si » de la métaphore, qui appelle à passer de la réalité à la fiction, la différence en est certes, bien minime. En ce sens, la métaphore pourrait aussi tendre à s'oublier comme fiction pour se faire prendre pour croyance. C'est pourquoi, d'après Ricœur, une instance critique doit s'appliquer à la représentation métaphorique pour en faire surgir le « comme si » non marqué, c'est-à-dire « la marque virtuelle du "faire-semblant" immanent au "croire" et au "faire-croire" ». ²⁷ » Ainsi le « voir comme » de la métaphore, décrit plus haut en tant que « projection d'un monde possible habitable », serait lui-même en tension en ce sens qu'il enseigne à « voir comme... » tout en se voilant, tout en étant « un masque qui déguise. ²⁸ » Le « voir comme », n'étant pas accompagné de la pointe critique « comme si...c'était ainsi », pourrait donc conduire à sa propre perte jusqu'à en devenir le mythe. Autrement dit, le « voir comme » perçu et interprété comme vérité deviendrait le « comme » (ou encore, le « est ») du mythe ou de la croyance sans la tension critique qu'implique le basculement entre « est comme » et « n'est pas comme » d'une vérité tensionnelle sans absolu.

2.1.4 Le double et l'empreinte chez Georges Didi-Huberman

Deux aspects importants à la compréhension de notre étude doivent être mis en lumière en ce qui a trait à la relation mythe et métaphore. En premier lieu, et de par la structure analogue entre ces deux concepts, la métaphore et le mythe provoquent, à quelques différences près, le même effet sur son spectateur respectif ayant, dans les deux cas, à remettre en jeu ce qui est connu et reconnu de la réalité via ce qui reste latent, voire inconnu dans une perception du monde. L'affabulation du mythe tient, pour Roger Caillois, « dans le fait que la plurivocité de la projection mythique d'un conflit permet une multiplicité de résonances qui, en le rendant troublant simultanément sur divers points, fait de lui ce qu'il apparaît être d'abord : *une*

²⁶ Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1993, 450 p.

²⁷ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 317.

²⁸ *Ibid.*

*puissance d'investissement de la sensibilité.*²⁹ » C'est donc bien au moyen de « fictions affectives » où sont projetés des « mondes possibles habitables » que le mythe s'insère dans l'histoire de la pensée et de la culture : il permet d'apprendre et de confronter peurs et mystères (les deux étant souvent liés), à un autre niveau que celui-là propre au quotidien. Ceci dit, tout discours mythique ou mythologique agit par métaphores. Pour sa part, la représentation métaphorique qui n'implique pas forcément le mythe, emprunte pourtant la même stratégie d'illusion, de feintise, mais de façon « réglée », c'est-à-dire, où la feinte est connue, appréhendée et assumée par le spectateur. En fait, cette stratégie d'apprentissage par la feintise n'est nulle autre que l'effet donné de la métaphore « dédoublée » que nous avons précédemment défini par l'entremise de Ricœur. Tel que s'emploie à le démontrer Clément Rosset dans *Le réel et son double. Essai sur l'illusion* (1976), la structure fondamentale de « l'illusion » ne serait autre que la structure paradoxale du « double » – paradoxale en ce sens que la notion de double implique d'être à la fois elle-même et l'autre. Prenant pour exemple le mythe platonicien de la caverne où le réel connu (« ce réel-ci ») serait l'envers du monde réel des idées (soit « son ombre, son double »), Rosset revoit la dialectique platonicienne du visible et de l'invisible comme structure servant « à protéger du réel », fonction même de l'illusion dont la stratégie consiste non pas « à refuser de percevoir le réel, mais à le dédoubler.³⁰ » Partant de cette définition, la théorie de Rosset fait évidemment écho aux essais psychanalytiques freudiens. Dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Freud fait retour sur l'origine du double³¹ en évoquant les propos de Otto Rank sur sa relation à l'image du miroir et à l'ombre portée (*Le double*, 1914), pour la suggérer comme « assurance contre la disparition du moi », c'est-à-dire comme « démenti énergétique de la puissance de la mort ».

²⁹ Roger Caillois, *Le mythe et l'homme*, p. 30. C'est l'auteur qui souligne.

³⁰ Clément Rosset, *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1976, p. 125. Le rapprochement que fait Rosset entre l'illusion métaphysique et l'illusion oraculaire nous apparaît aussi très éclairant : en fait, la duplication du réel ou le dédoublement de l'événement – entre ce qui est annoncé par l'oracle et le destin qui s'accomplit – qui constitue la structure oraculaire de tout événement, constituerait également, d'après l'auteur, la structure fondamentale du discours métaphysique. Aussi, l'idée du double qu'il s'agisse de l'illusion (ou le mythe) oraculaire ou de l'illusion (ou le mythe) métaphysique, implique toujours le sentiment d'avoir été dupé, joué jusqu'au moment où la feinte est découverte, le secret dévoilé, le destin rencontré.

³¹ Le motif du double est, pour Freud, une des caractéristiques provoquant une « inquiétante étrangeté ». Parmi les autres caractéristiques qui nous intéresseront particulièrement au troisième chapitre, Freud note le facteur de répétition, le refoulé, le retour des fantômes et le brouillage des frontières entre réalité et fantaisie. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, [1933], trad. de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, 1985, p. 213-263.

C'est aussi dans cet ordre d'idées que Georges Didi-Huberman reprend la notion freudienne du double, soit comme « double distance » où la distance toujours dialectique se sépare – nous dirons se dédouble – entre le « proche » et le « lointain ». Dans des termes qui ne sont pas sans faire écho à l'apparition de l'aura benjaminienne³², la distance n'est plus à comprendre comme « l'apanage du divin », mais bien comme simple « prédicat historique et anthropologique. »³³ De par cette interprétation du double comme absence et distance que l'on pourrait dire « contextuelle » face à l'œuvre d'art, la « double distance » non pas « métaphysique » mais « historique » s'entend précisément dans les termes de notre étude. Le spectateur est ainsi, devant l'œuvre d'art, à la fois acteur et témoin de l'histoire, alors que l'œuvre agit à la fois comme trace d'un passé et comme point d'ancrage d'un présent³⁴. Mais davantage encore : puisque la « double distance » telle que la définit Georges Didi-Huberman est avant tout historique et anthropologique, ce sont les mythes et les rites « où toute notre histoire de l'art s'origine » qu'il ne faut cesser d'interroger : « A l'origine, le culte exprime l'incorporation de l'œuvre d'art dans un ensemble de relations traditionnelles. On sait que les plus anciennes œuvres d'art naquirent au service d'un rituel [...].³⁵ » Nous retrouvons dès lors l'action propre de la métaphore qui est de rendre *comme en acte, ce qui réside inanimé* – le double métaphorique n'étant plus celui platonicien d'un double métaphysique, mais d'un double historique, voire contextuel spatio-temporel où les significations d'antan sont rendues manifestes, parce qu'elles s'ajointent à l'actuel. Par ailleurs, ces glissements (directs ou

³² L'apparition de l'aura est définie par Walter Benjamin comme « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. » Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, p. 19.

³³ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, p. 114.

³⁴ Nous pourrions aussitôt ajouter que l'imaginaire du spectateur semble ainsi incarner ce que nous verrons défini par Georges Didi-Huberman comme « point de contact » de l'empreinte – l'empreinte étant créée, pour l'auteur, d'une « ressemblance par contact » entre la forme de l'objet ou du visage disparu et sa contre-forme, entendue non seulement comme « apparition » du moulage de la forme, mais réapparition et reconstitution du visage originel; elle serait donc à la fois la *forme* et la *contre-forme*. Précisons que, pour l'auteur, la « ressemblance » n'est pas à entendre comme reproduction du même, c'est-à-dire, comme imitation au sens platonicien du terme : « [o]n pourrait dire qu'à la différence de l'imitation figurative, qui hiérarchise et chastement sépare la "copie" optique de son "modèle", la reproduction par empreinte, elle, fait du résultat obtenu une "copie" qui est l'enfant charnel, tactile, et non le reflet atténué de son "modèle", ou plutôt de sa *forme parente*. » Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2008, p. 53. C'est l'auteur qui souligne.

³⁵ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » in *L'homme, le langage et la culture*, [1936], traduit par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, 1974, p. 70., cité dans, Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, p. 115.

indirects) du motif du double peuvent être observés concrètement dans les œuvres visuelles (objectif du chapitre suivant), littéraires et cinématographiques. En littérature par exemple, la figure du double est souvent soulevée entre l'auteur et son alter ego; ou encore, au théâtre et au cinéma, d'abord en pensant au dialogue entre le champ et le contrechamp, mais aussi en ce que l'acteur joue précisément lui-même et un autre, soit *lui* comme un *autre* – dédoublement du moi où le moi *étranger* tend à prendre la place du moi *propre* et vice et versa, stratégie de répétition par laquelle nous pouvons penser, avec Nietzsche et Freud, « l'éternel retour du même ». En ce sens, ajoute le psychanalyste, « il est probable que l'âme "immortelle" a été le premier double du corps.³⁶ » Nous pouvons dès lors penser à l'art de modeler, dans les sociétés anciennes, l'image du défunt dans une matière durable, tel les masques mortuaires romains ayant motivé la question de l'empreinte chez Georges Didi-Huberman. L'empreinte transmettant « la ressemblance », non seulement optique, mais physique de la chose ou de l'être « empreinté », ce « dispositif morphogénèse » est pour l'auteur de *La ressemblance par contact*, à la fois la *forme* et la *contre-forme* : elle donne forme au moulage tout en étant le négatif de la forme disparue. Matrice « et » geste, pouvoir « et » survivance, l'empreinte de Didi-Huberman est le « point de contact » entre une histoire passée et disparue qui revient et se répète autrement (et toujours autrement), tout en appréhendant, du coup, l'histoire qui est inévitablement à venir. Symbole dialectique, l'empreinte est à l'image d'une histoire anachronique à travers laquelle émerge l'idée d'une double représentation de l'histoire plutôt que celle d'un double métaphysique :

[i]l n'y a pas *une* histoire de l'art : à tout le moins – et à tout moment – y en a-t-il *deux* ensemble, formant débat de l'une avec l'autre, convulsion de l'une dans l'autre, partie contre contrepartie en tressages subtils ou en mêlées violentes... La *partie* se joue surtout au grand jour, et la *contrepartie* se joue partout aux marges ou dans les interstices : dans les ombres ou dans les contre-jours, dans une visibilité trop offusquée ou trop crue, moins apte au discernement, moins lisible. L'empreinte est la contrepartie nécessaire de l'imitation, comme le contact [...] est la contrepartie nécessaire de toute dimension optique.³⁷

³⁶ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, p. 236-237.

³⁷ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, p. 61. C'est l'auteur qui souligne.

Et l’empreinte « à l’image *des* histoires de l’art », telle que décrite par Didi-Huberman, ne se fait-elle pas prendre au jeu de la métaphore ? Si le propre de l’empreinte, comme nous l’indique l’auteur, est dédoublée (tout en dédoublant), ne l’est-elle pas « à la manière de » la représentation métaphorique ? « L’empreinte *dédouble*. D’une part, elle crée un double, un semblable; d’autre part, elle crée un dédoublement, une duplicité, une symétrie [que nous dirons fortuite] dans la représentation [...] par pliage et par contact. »³⁸ Nous commençons à voir se dessiner ici toute la portée de notre hypothèse de départ pour ce deuxième chapitre : la métaphore dite « renouvelée » qui n’est plus à entendre uniquement d’après sa définition rhétorique où, comme au temps des symbolistes, elle n’était (et est toujours d’après plusieurs) qu’une simple symbolisation représentant, par un effet de miroir, la réalité; mais plutôt d’après sa définition poétique, par laquelle elle adopte (ou « réadopte ») sa fonction poético-philosophique comme dispositif opératoire permettant le passage réciproque de la réalité à la fiction, du dicible au visible, traduction de la pensée philosophique en images reconnues, celles du quotidien. « L’empreinte » est métaphorique et ne pourrait agir ni se réfléchir autrement que par le biais d’une représentation métaphorique de la pensée philosophique de Didi-Huberman. Non seulement l’empreinte incarne une pensée qui ne pourrait se dire qu’en mots – nécessitant la jonction, l’assemblage (par « ressemblance ») de mots et d’images correspondants – elle est, en soi, la représentation métaphorique « imagée » d’un autre concept, celui d’une histoire anachronique en son sens le plus général. Tout se passe comme si, d’une part, l’auteur empruntait, par son écriture, au métaphorique sans quoi l’inexprimable ne pourrait être exprimé, et d’autre part, comme si l’empreinte était elle-même empreinte de l’efficace de la métaphore à représenter l’irreprésentable : *l’empreinte dédoublée* est bien *métaphore dédoublée*.

Toutefois, penser le dédoublement implique aussi de le penser dans les termes dialectiques du « *dédoublé* ». « [Cette pensée] crée, certes, un *semblable* – symétriquement affronté à son semblable –, mais elle tend également à le nier, à le couper, à le détruire. Le double que produit l’empreinte [où nous dirons, la métaphore de l’empreinte] a donc aussi une fonction

³⁸ *Ibid.*, p. 230. C’est l’auteur qui souligne. Nous soulignons dès lors l’importance que prendra, ultérieurement, l’idée de « pliage », voire du « pli » pour notre étude; celui-ci étant pour nous la représentation idéale de l’image dialectique tout en étant l’image par excellence de la métaphore.

de *dissemblance*. »³⁹ Et c'est par cet écart, souvent subtile, que nous voyons l'espace critique de la métaphore, espace indiquant le « comme si » prégnant à toute représentation qui dit « quelque chose » sur « quelque chose ». Demi-pensée et demi-expérience, la métaphore est située à mi-chemin sur la spirale nous menant vers l'origine, toujours fuyante, des « choses ». La métaphore est critique parce qu'elle montre tout en voilant, parce qu'elle pointe l'origine, tout en la niant. Outil poético-philosophique qui se double à travers ce qu'elle « rend visible », tout en se dédoublant entre réalité et fiction, c'est le « mythe » métaphysique « du double », auquel aura longtemps été liée la métaphore, qui sert à comprendre l'enjeu actuel de la relation entre ces deux concepts : la métaphore participe du mythe tout en le remettant en question : loin de rejeter – voire d'abolir – l'empreinte d'une tradition métaphysique, la métaphore se « laisse voir » ou se « laisse croire » comme mythe, tout en jetant derrière elle un regard critique. Tel que nous l'explicitons dans l'analyse du travail artistique de David Altmejd, Claudie Gagnon et Carsten Höller, il est fréquent de faire allusion au mythe par l'emprunt au conte, à la fable ou encore à la mythologie dont l'efficace de la forme métaphorique pour représenter, reconstituer, réinterpréter le mythe d'origine, le remet aussitôt en jeu – exposant souvent, par ailleurs, la teneur ludique, mais critique de l'œuvre.

2.1.5 La fête et le jouet chez Hans-Georg Gadamer et Giorgio Agamben

Davantage encore, si la métaphore est la face critique du mythe, elle permet aussi de souligner sa transformation, passant d'une consécration par le rite à une représentation par la fête⁴⁰. Le mythe qui, dans la société occidentale – nous le remarquons bien – ne sert plus autant à expliquer les mystères de la vie qu'à témoigner d'une histoire passée, ne se résorberait plus autant dans les cérémoniaux rituels, mais dans la fête. Prolongation du sentiment de communauté, commémoration du passé et témoignage de l'histoire qui passe, ces moments de rassemblement – euphoriques et émancipatoires – que sont les fêtes, n'agissent-ils pas comme indice d'une transformation du mythe qui, ne s'incarnant plus dans

³⁹ *Ibid.*, p. 239. C'est l'auteur qui souligne.

⁴⁰ Le caractère similaire entre le rite et la fête est depuis longtemps reconnu. Roger Caillois reprend ainsi une définition classique lorsqu'il décrit l'essence même de la fête comme « excès permis par lequel l'individu se trouve dramatisé et devient ainsi le héros [de la même manière que] le rite réalise le mythe et permet de le vivre ». Roger Caillois, *Le mythe et l'homme*, p. 29.

le rite, peuplent aujourd'hui nos calendriers, délimitant le passage et la répétition des années, des périodes et étapes de la vie ? En d'autres mots, les fêtes inaugurerait et sacrifieraient « à la manière » du rite.

Demeurant « sacrée » quoique vidée de tout caractère spirituel, c'est ce qui, d'après Hans-Georg Gadamer, fait de la structure temporelle de la fête, une structure aussi énigmatique à ce jour : « [i]l appartient aux fêtes, aux fêtes périodiques du moins, de se répéter. Nous appelons cela le retour de la fête. Ici, la fête qui se reproduit n'est, ni une autre que la fête originelle, ni sa simple commémoration. » La fête se perpétue sous le signe du « même », tout en n'étant jamais l'exacte réplique de celle qui la précède : la fête resterait ainsi authentique et fidèle à son origine en « étant toujours autre ». Qui plus est, son caractère « sacré » rendrait caduque les distinctions habituelles portées à l'expérience du temps entre passé, présent et futur, « [...] l'expérience temporelle de la fête [serait] au contraire *célébration*, présent *sui generis*.⁴¹ » Plus précisément, l'essence de la fête serait, pour Gadamer, de n'avoir d'origine ou de matrice originale, sinon celle de n'avoir d'origine – équivoque où nous voyons plutôt l'ambiguïté de l'ontologie de la fête entre « est » et « n'est pas » – celle-ci étant (et ayant toujours été) appelée à se renouveler de fois en fois, s'adaptant à la « contemporanéité » de l'époque⁴². En guise d'exemple, il est pertinent de penser aux fêtes « déguisées » qui permettent, toujours autrement, de revisiter l'histoire et la culture où icônes et symboles d'un temps passé refont chaque fois surface. Le concept de la fête présenterait, en ce sens, pareille dualité à ce qui fut rencontré déjà à travers le motif du double où, nous l'avons précisé, le dédoublement serait généré par l'efficace de la métaphore agissant « par ressemblance ». Et dans ce cas également, anticipant sur nos propos, nombre d'artistes actuels représentent la fête sous une forme ou une autre, posant ainsi un regard critique sur les origines sacrées de la

⁴¹ Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, p. 140. C'est l'auteur qui souligne.

⁴² De façon très éclairante pour notre étude, Giorgio Agamben en arrive à la même conclusion que Gadamer, tout en explicitant le lien de la fête au jeu. Prenant pour exemple le roman de Collodi où, « au petit matin », Pinocchio fait escapade au « pays des jouets », Agamben écrit : « Cette invasion de la vie par le jeu a pour conséquence immédiate une transformation et une accélération du temps : "En promenades continuelles et en divertissements variés, les heures, les jours, et les semaines passaient en un éclair." Comme on pouvait le prévoir, cette accélération du temps affecte le calendrier. Lui qui est essentiellement rythme, alternance, répétition, voici qu'il s'immobilise et se dilate démesurément en un unique jour de fête. » Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, [1978], Paris, Payot & Rivages, 2002, p. 124.

fête – pouvant, elle-même, représenter métaphoriquement le mythe d'origine ou sa consécration dans le rite. Souvent troublante et dérisoire, la fête comme « retour du même », sème le doute, laissant ainsi le spectateur (participant) dans l'attente et l'inquiétude qu'elle se retourne, une fois pour toute, contre lui.

Dans le même ordre d'idées, nous pourrions penser aux jouets comme déplacement de la sphère du sacré à la sphère de l'usage tel qu'il en est question chez Giorgio Agamben⁴³. Le mythe s'incarnant dans le rite, ce passage serait avant tout régi par les prémisses du jeu. Le jouet, miniaturisation d'objets qui relevaient « autrefois, plus maintenant » du sacré, conserverait pourtant l'essence de son modèle, c'est-à-dire, « la temporalité humaine dont il est le réceptacle⁴⁴ ». Ainsi, le jouet tout comme la fête, l'empreinte et le double, sont à la fois témoins de l'histoire, puisque marqués par le passage du temps, tout en devenant les acteurs mêmes du glissement que nous avons nommé métaphorique, provoquant le passage, l'ouverture, et l'intégration réciproque de la réalité et de la fiction. Autrement dit, c'est précisément parce que le jouet subit une transformation au niveau de sa fonction et de sa valeur, que lorsqu'il est emprunté à son contexte original pour devenir l'objet d'une étude ou d'une œuvre, il implique aussitôt de revoir ses significations premières, tout en les remettant en question – ce qui produit, dans les termes de Jacques Rancière, de l'indécidabilité. Par conséquent, le jouet est la transformation et l'assemblage d'éléments appartenant à d'autres ensembles structuraux : en ce sens, le jouet n'est pas sans rappeler « les bricoles » dans l'analyse de Lévi-Strauss où le « bricolage » servait à élucider le fonctionnement de la pensée mythique. Pour l'auteur de *La pensée Sauvage*, le propre du bricolage « est d'élaborer des ensembles structurés, non pas directement avec d'autres ensembles structurés, mais en

⁴³ Giorgio Agamben, « Le pays des jouets : Réflexions sur l'histoire et sur le jeu », in *Enfance et histoire*, p. 121-158. Néanmoins, d'après nous, ce transfert et cette transformation du jouet et du bricolage seraient duel : d'une part, le jouet témoigne d'un passage de la sphère du sacré à celle de l'usage tel que le propose Agamben, mais d'autre part, il est (et paradoxalement) la manifestation d'un retour vers le sacré de l'objet qui ne s'entend plus comme objet de marchandise. En ce sens, le jouet et la bricole renvoient, par analogie, à la collection. Au sujet du collectionneur, Walter Benjamin écrivait : « [...] il doit, en possédant les choses, les dépouiller de leur caractère de marchandise. [...] Le collectionneur se transporte en rêve non seulement dans un monde lointain ou disparu, mais aussi dans un monde meilleur, où, certes, les hommes sont tout autant que dans le monde de tous les jours démunis de ce dont ils ont besoin, mais où les choses se trouvent dispensées de la corvée d'être utiles. » Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIXe siècle », [1935], in *Œuvres III*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000, p. 57.

⁴⁴ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, p. 131.

utilisant des résidus et des débris d'événements.⁴⁵ » C'est en ce sens que la miniaturisation de l'objet donne, pour Agamben, « le sens chiffré de l'histoire.⁴⁶ » Conçu par l'assemblage de « pièces et de morceaux », le jouet utilisé comme concept ou encore intégré à l'objet d'art, fait glisser (toujours en dédoublant) sa signification première vers celle métaphorique. Tout comme la fête, le jouet rend manifeste la transformation du modèle original vers son modèle imité, mais transformé. Préalablement employé comme objet rituel, le « modèle réduit » garde la trace du mythe, tout en revendiquant une fonction nouvelle, celle de jouet : tel que le jeu des enfants auquel faisait référence Jean-Marie Schaeffer, les jouets enseignent à voir les fictions artistiques, ceux-ci distinguant alors ce qui est « pour de vrai » de ce qui est « pour de faux » – les jouets s'accompagnant aussitôt du « comme si » critique propre à la métaphore. C'est aussi au moment de cet apprentissage que, selon Baudelaire, les enfants cherchant l'essence ou « l'âme » des jouets, les secouent, les jettent par terre, les éventrent jusqu'à ce que, réduit en pièce, « la vie merveilleuse s'arrête. »⁴⁷ Ainsi, assemblage hétérogène et transformation – entendue à la fois au sens de la miniaturisation de l'objet, de la modification de sa fonction et de sa transmutation temporelle – deviennent les mots d'ordre servant à définir l'enjeu propre du jouet, mais davantage encore, celui de la métaphore comme modalité d'indécidabilité.

2.1.6 Le pli et le mystère chez Jacques Rancière

Mais si l'aspect rituel du mythe se voit aujourd'hui « perpétué » et « reconfiguré » par la fête, c'est au conte et à la fable que revient la traduction première et authentique du mythe à travers le temps. Ayant pour finalité d'élucider et d'expliquer l'inconcevable, le mythe est

⁴⁵ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 32. Gérard Genette précise : « opposé à l'ingénieur, qui conçoit, mesure et calcule, le bricoleur est une manière d'artisan amateur, qui fait flèche de tout bois et bois de toute flèche, ramassée au hasard de ses promenades et mis de côté à toutes fins utiles et imprévisibles. » *Fiction et Diction*, p. 232.

⁴⁶ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, p. 133. Dans le même ordre d'idées, Johanne Villeneuve écrit : « En ouvrant l'accès à l'épaisseur de l'histoire, à la lenteur de ces masses de temps et de leurs déplacements, [la nouvelle histoire] traduit une nouvelle sensibilité, apte à percevoir les qualités mêmes du temps. » Or, si pour l'auteur, cette « nouvelle histoire » ajoute aux possibilités de l'intrigue narrative, il s'agit plutôt, pour nous, d'une ouverture vers « les potentiels d'histoires » du *muthos* métaphorique que nous avons proposé antérieurement en tant que « mood ». Johanne Villeneuve, *Le sens de l'intrigue ou La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, p. 386.

⁴⁷ Baudelaire, « Morale du joujou », in *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres Œuvres critiques*, [1853], éd. corr. et augm. par Henri Lemaitre, Paris, Garnier, 1986, p. 207.

intrinsèquement lié au conte et à la fable de par lesquels il lui est possible et nécessaire de traduire sa pensée, ses histoires, sa morale. Symbolisation de la vie dans ce qu'elle comporte d'inexplicable et d'inconnu, le mythe aurait donc pour origine le *mystère*. Selon Jean-François Jeandillou, le terme « mystère » désignait, à l'Antiquité et au Moyen-âge, un « rite mystique » où l'apprentissage du savoir « des mystères » était exclusivement réservé aux initiés, voire à une certaine élite. Partant de cette définition du mystère, l'*Esthétique de la mystification* propose ainsi un rapprochement entre l'usage des termes « mythe », « mystère » et « mystification » – la mystification s'accompagnant aussi d'un rite, d'une cérémonie qui, même à l'exclusion de son caractère spirituel, implique une initiation auprès de quelques individus – procédant tous par apprentissage « pour être dans le secret ». Dans le même ordre d'idées, Giorgio Agamben, remontant lui aussi le temps aux origines du « mystère » dans *Enfance et histoire* (1978), s'attarde plutôt à la définition du mystère comme dérivé de « silence » – la racine « mu » du terme désignant « le mugissement d'une bouche fermée ». De cette définition du mystère entendu comme silence et impliquant, dans les termes de l'auteur, « de se taire », c'est en donnant la parole aux animaux que le « mystère » antique aura réussi à se « dire ». En ce sens, il trouverait bien sa forme d'expression initiale à travers le mythe, c'est-à-dire en tant que fable ou conte. Nous pensons aussi à la place qu'il occupait, avec l'imagination, à l'époque antique et médiévale : entre le monde sensible et intelligible, l'imagination était considérée comme « le médium par excellence » permettant la communication entre les deux et, par extension, souscrivant l'accès à la connaissance. Entre sens et intellect, l'imagination se voyait ainsi consacré le lieu même que notre culture assigne aujourd'hui à l'expérience, tel que le propose Agamben. L'ego cogito, pour la philosophie médiévale, désignait le discours de l'imagination plutôt que l'acte de l'intelligence, comme c'est le cas depuis Descartes et la naissance de la science moderne⁴⁸. Contrairement à aujourd'hui, l'imagination ne relevait donc pas du « subjectif », mais définissait plutôt la concordance entre le « subjectif » et « l'objectif », l'intérieur et l'extérieur, le sensible et l'intelligible, enfin, entre le cognitif et l'affect. Par le biais d'une philosophie de l'imaginaire,

⁴⁸ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, p. 46.

Ricœur s'emploie ainsi à retracer et à renouveler les liens déjà existant entre la dimension affective et la connaissance du monde⁴⁹ – et particulièrement des « mystères » du monde.

Si de façon générale la philosophie a aujourd'hui délaissé le « mystère » comme voie de connaissance de par sa propension à « l'irréalité », il est pourtant central à tout discours spéculatif. « Transformé » depuis sa première définition, le mystère est repris par des artistes actuels pour en questionner, non seulement l'origine, mais les modalités traditionnelles sous lesquelles il se représente, telles le satyre, le silène, la sirène, pour ne nommer que celles-ci. Non sous la forme d'une provocation, c'est souvent sous le signe du ludique que les artistes puisent aujourd'hui dans le répertoire du mystère – retour sur les contes et fables qui ont bordé l'enfance; ceux-ci, plus qu'enchantés, se voient travestir par une forme étrange de « désenchantement ». « Synthèse de l'hétérogène », selon Ricœur, « figures nouvelles de composition des hétérogènes », selon Jacques Rancière, le mystère serait un des glissements actuels en art où le choix des éléments mis en relation lie l'hétérogène, tout en créant écart, détournement – espace nécessaire à la critique. Le mystère est, en ce sens, et dans des termes que nous empruntons à Rancière, une modalité actuelle « d'indécidabilité » :

En opposition à la pratique dialectique qui accentue l'hétérogénéité des éléments pour provoquer un choc témoignant d'une réalité marquée par des antagonismes, le mystère met l'accent sur la parenté des hétérogènes. Il construit un jeu d'analogies où ils témoignent d'un monde commun, où les réalités les plus éloignées apparaissent comme taillées dans le même tissu sensible et peuvent toujours être liées par ce que Godard appelle la "fraternité des métaphores".⁵⁰

Si le mystère est brièvement défini chez Jacques Rancière dans *Malaise dans l'esthétique* comme l'une des modalités critiques actuelles – avec le jeu, l'inventaire et la rencontre – c'est bien plutôt dans sa lecture de Mallarmé dans *La politique de la sirène* que Rancière en

⁴⁹ Tout comme le propose Ricœur, l'union entre l'affect et l'intellect que provoque l'imaginaire (chez le spectateur par exemple) était aussi motivée dans les discours antiques et médiévaux par le fantasme (la « *phantasia* »), voire le désir de « tous les possibles à venir » – aspect que nous avons développé dans le chapitre précédent par l'entremise de la théorie psychanalytique du « manque ». À ce sujet, et évoquant la théorie du soupçon ricœurienne, Agamben écrit : « Si l'expérience scientifique consiste à construire une route sûre (une *méthodos*, une voie) qui mène à la connaissance, la quête conduit au contraire à reconnaître que l'absence de voie (l'aporie) est la seule expérience offerte à l'homme. » *Ibid.*, p. 53. C'est l'auteur qui souligne.

⁵⁰ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, p. 81.

développe une définition qui rejoint directement notre recherche. S'inscrivant en continuité avec la théorie ricœurienne de la métaphore, les propos de Jacques Rancière exprime littéralement ce que nous avons jusqu'ici tenté de démontrer : l'idée d'une métaphore « renouvelée » est étroitement liée à la transformation des concepts qu'elle sous-tend, soit la mimésis, le mythe et le mystère (nous ajouterons aussi le jeu qui est, en fait, nécessaire à leur fonctionnement). C'est aussi par l'écriture de l'auteur que l'on voit déceler toute l'efficacité – et la nécessité – de la métaphore : si le mystère peut aujourd'hui être défini comme « nouvelle modalité critique », c'est par le biais de sa représentation métaphorique qu'il acquiert cette visée critique. Réitérant la distanciation que proposait Ricœur entre métaphore et vérité métaphysique – suggérant plutôt une ontologie tensionnelle de la métaphore – Rancière situe le mystère « au-delà de la nature⁵¹ » et donc « au-delà de l'Être », et, par suite logique de déduction, « au-delà de ce que nous connaissons », puisque la nature est (ou n'est que) ce que nous connaissons.

L'analyse de Rancière qui se base, a priori, sur les écrits de Mallarmé définit avec lui « cet au-delà de l'être », le mystère, par les termes « existence » et « séjour ». Pour le poète, la tâche de la poésie – tâche des plus spirituelles – serait de douer d'authenticité le séjour humain à travers lequel l'esprit sera son seul lieu d'existence. En ce sens, la poésie « constitue la seule tâche spirituelle [...] parce qu'elle fixe le système des aspects qui consacre un séjour.⁵² » Néanmoins, ces aspects ne seraient plus à entendre, nous dit l'auteur, comme au temps de l'Antiquité, c'est-à-dire, en tant que modèles d'idées ou de formes à imiter, à copier – *l'eidos* platonicien – mais comme aspects épars à saisir, « des événements, des instantanés d'événements-mondes, présents en tout spectacle ordinaire à condition de les remarquer.⁵³ »

C'est désormais, écrit Mallarmé, par la "seule dialectique du vers" que [le poète] pourra aviver le sceau de l'idée, en groupant selon un rythme essentiel "tous gisements épars, ignorés et flottants". [...] À la place du soleil pulvérisé, il y a, précisément, sa poussière

⁵¹ Jacques Rancière, *Mallarmé, La politique de la sirène*, Paris, Hachette, 1996, p. 28.

⁵² Mallarmé, *Lettre à Léo d'Orfer, 27 juin 1884*, cité dans, Jacques Rancière, *Mallarmé, La politique de la sirène*, p. 29.

⁵³ Jacques Rancière, *Mallarmé, La politique de la sirène*, p. 30. C'est l'auteur qui souligne.

[...]. À la place des modèles à copier, il y a, éparés dans cette poussière, des aspects à saisir.⁵⁴

Et ces aspects « d'événements-mondes » à saisir venant définir, pour Mallarmé et Rancière, le mystère tel qu'il est aujourd'hui, ne sont-ils pas justement ce qui, de la métaphore, la rend fragmentaire, tout en en révélant la synthèse ? Ou, en sens inverse, n'est-il pas uniquement par un travail de ressemblance qu'effectue le spectateur que « ces aspects » sont saisis et mis en relation ? Entre tradition et actualité, mythe et critique, réalité et fiction, dicible et visible, « est » et « n'est pas », le mystère est ce qui fonde la métaphore, et la métaphore est ce qui le rend manifeste : « [s]ymbole et métaphore n'expriment pas l'idée, ils la font être. Ils sont l'acte de sa production, l'institution de son rituel. »⁵⁵

Synthèse « d'aspects » assemblant, inlassablement, sous une forme inédite des éléments étrangers, ce mystère n'aurait donc rien de mystérieux : « Il est précisément l'acte de ce réordonnement. L'idée assemble des aspects – des éléments éparés – pour en faire des points de vue d'un monde autre – présent-absent dans le spectacle ordinaire –, des virtualités de correspondance entre les gestes de l'homme et les formes de son séjour.⁵⁶ » Dans cette optique, et comme nous l'avons jusqu'ici démontré, la métaphore et le symbole ne peuvent et ne doivent se définir uniquement et simplement dans les termes d'une définition rhétorique ou symboliste où ils seraient d'abord des images concrètes représentant des idées abstraites. De par sa première définition aristotélécienne, la métaphore qui est « *phora* », c'est-à-dire mouvement, terme qu'emprunte le philosophe à une autre discipline, la métaphore est d'abord déplacement, tandis que le symbole est étymologiquement « accord », signe d'alliance. « La métaphore symboliste est le geste d'un déplacement qui met ensemble, en forme de fleur virtuelle. »⁵⁷ La métaphore « déploie » et « replie », elle est le geste qui unit, qui fait à la fois « allusion » et « suggestion » – l'allusion étant, de par son étymologie, jeu ; et la suggestion, le mouvement de ce jeu qui porte vers un spectateur⁵⁸.

⁵⁴ Mallarmé, « Solennité », in *Œuvres complètes*, [1945], Paris, Gallimard, 1992, p. 68, cité dans, Jacques Rancière, *Mallarmé, La politique de la sirène*, p. 30.

⁵⁵ Jacques Rancière, *Mallarmé, La politique de la sirène*, p. 38.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 33-34.

Qui plus est, déploiement et repliement au geste de l'éventail, c'est le « pli » tel que l'entend Jean-Louis Schefer, qui nous permet de penser le lien intime et profond entre la métaphore et le passé, entre l'art et l'enfance. « Dépôt d'une énigme qui travaille encore, chez certains d'entre nous, une mémoire et une sensibilité », le *pli* est, pour lui, ce par quoi entrait de façon inédite lors de l'enfance, le spectacle des autres « incompréhensiblement découpés et ajointés »; spectacle de la vie qui se transmettait par artifice, mais qui comportait, du même coup, quelque chose de si vrai que l'on y croyait et que cette « chose » se trouva inscrite à jamais en mémoire⁵⁹. C'est aussi au « pli » dialectique de l'éventail auquel Michel Foucault fait référence lorsqu'il écrit de l'homme qu'il « [...] loge sa pensée dans les plis d'un langage tellement plus vieux que lui, qu'il n'en peut maîtriser les significations qui s'y trouvent ranimées par l'instance de la parole [...] »⁶⁰, ne pouvant mettre à plat ces plis au creux desquels nous vivons. C'est enfin entre le déploiement et le repliement que suggère la répétition de l'histoire et son renouvellement que, pour Sylviane Agacinski, « [l]a pensée humaine déborde largement son propre temps grâce à l'héritage des générations antérieures, dont les traces et les restes desquelles héritent les générations avec leur corps et leur culture, constituent plus d'énigmes que d'acquis conscients, plus d'opacité que de savoir.⁶¹ » C'est cela le mystère nous dit Rancière, il ne se perd pas dans la nuée du rêve, « [...] il est au contraire tout d'exactitude et d'instantanéité. Simplement, cette instantanéité, pour ne pas se dissoudre dans le rien, requiert un spectateur ponctuel pour y découvrir et expliciter l'autre théâtre présent dans l'ordinaire. En termes mallarméens : un homme "au rêve habitué"⁶² » – l'usage du rêve que fait ici Rancière, correspondant au concept de l'imaginaire chez Ricoeur, c'est-à-dire, non pas en tant que « nuée où se perd l'âme », mais ce par quoi le spectateur attentif discerne « l'apparition disparaissante, de ce qui peut être ou ne pas être.⁶³ » C'est

⁵⁹ Jean-Louis Schefer, *Images mobiles. Récits, visages, flocons*, Paris, P.O.L., 1999, p. 165.

⁶⁰ Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, [1966], Paris, Gallimard, 2007, p. 328-329.

⁶¹ Sylviane Agacinski, *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*, p. 30-31.

⁶² Jacques Rancière, *Mallarmé, La politique de la sirène*, p. 34.

⁶³ *Ibid.*, p. 34-35. Nous ne pouvons nous empêcher de penser la relation au « Je-ne-sais-quoi » et au « Presque-rien » de Vladimir Jankélévitch qui se définissent, pour l'auteur, comme ce « quelque chose d'autre » toujours indicible qui ne se suggère qu'en énigmes et dont les âmes en devinent seulement l'existence. « Allusion à l'infini » et « ouverture sur l'indicible », « ce "résidu" de mystère est la seule chose qui vaille la peine [...] de connaître, et qui, comme exprès, demeure inconnaissable. [...] parce que en général il n'est ni une chose ni quelque chose. » Vladimir Jankélévitch, *La manière et l'occasion*, T.1. de *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Paris, Le Seuil, 1980, p. 12.

aussi en ces termes que nous lisons Ricœur dans *Amour et Justice* (1990), décrivant cette sorte « d'extravagance » qui se produit lorsque l'extraordinaire perce l'ordinaire, moment où le sens littéral du récit est déporté vers un sens métaphorique insaisissable⁶⁴.

C'est ici que l'on affirme avec Ricœur et Rancière le partage entre deux idées de la fiction, l'une propre au récit, l'autre à la métaphore : « Depuis Aristote, celle-ci était "imitation d'hommes agissant", "assemblage d'actions" mettant en jeu des caractères. [...] La nouvelle fiction ne sera pas assemblage d'actions instituant des caractères. Elle sera tracée de schèmes, virtualité d'événements et de figures, définissant un jeu de correspondances.⁶⁵ » Pour Rancière ce jeu de la fiction – jeu actuel et effervescent en art – serait le mouvement même de l'éventail qui « recule l'horizon délicatement ». Néanmoins, si la fiction peut être dépiquée par nombre de procédés littéraires et artistiques, ce mouvement de l'éventail « qui est l'infini déployé et repleié en un strict nombre de plis qui se ramènent à un seul⁶⁶ » ne pourrait être régi et obtenu que par la structure métaphorique. En ces termes, l'éventail serait, à la fois l'emblème de l'œuvre de fiction et l'exacte métaphore de la métaphore : « [...] artefact qui imite, dans le battement de ses plis, ce mouvement de l'apparaître et du disparaître qui est le pli initial ou la doublure des choses qui fait d'elles un monde⁶⁷ » – « pli initial » de la dialectique, c'est ce même *pli* d'origine que répète sans cesse la métaphore de par sa composition qui imite et imagine un monde, qui rassemble tout en détournant. C'est en ce sens que nous aurons aussi entendu plus tôt le motif du double de la métaphore « dédoublée », processus et efficacité qui à la fois double une perception du monde, tout en la dédoublant entre ce que l'on connaît de la réalité et ce qui réside inaccessible. La métaphore du mystère ouvrant ainsi du côté de la fiction, elle serait une manière prégnante actuellement en art pour construire, déconstruire et reconstruire le récit : « [I]e poème ne "veut" rien dire, il dit. [...] Qu'est-ce qui apparaît ? Qu'est-ce qui disparaît ? Le geste de l'éventail ne le dit pas, il le joue, il le "suggère". N'entendons pas par là que le poème est "polysémique" ou que chacun l'entendra à sa manière. Entendons qu'au battement d'aile de l'éventail, [...]

⁶⁴ Paul Ricœur, *Amour et justice*, [1990], Paris, Points, 2008, p. 70-71.

⁶⁵ Jacques Rancière, *Mallarmé, La politique de la sirène*, p. 47.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 49.

plusieurs formes d'apparition et de disparition peuvent se retrouver analogues. C'est cela le mystère succédant à la tragédie [...].⁶⁸ » Rancière explique :

Chez Homère, [les sirènes] étaient des êtres de fiction, des puissances trompeuses dont les chants entraînaient les navigateurs à l'abîme, s'ils ne se donnaient pas les moyens de ne pas les entendre. Mallarmé les transforme en emblèmes du poème lui-même, puissances d'un chant qui sait en même temps se faire entendre et se transformer en silence. La sirène n'est plus un être trompeur de fiction, elle est l'acte, le suspens même de la fiction : la transformation du récit en hypothèse évanouissante. Et c'est cette transformation que scande le poème. Le jeu des hypothèses est aussi une opération de substitution. Le "mât dévêtu", c'est à la fois celui où Ulysse se faisait attacher pour résister au chant des sirènes et celui auquel il s'accrochait dans la tempête pour aborder au rivage des Phéaciens. Le poème échappe à l'abîme qui l'attend parce qu'il a modifié le mode même de la fiction, substitué à la grande épopée odysseenne le chant d'une sirène évanouissante. Ce que la sirène métaphorise, ce que le poème effectue, c'est alors très précisément l'événement et le risque calculés du poème dans une époque et un "milieu mental" non encore prêts à les accueillir.⁶⁹

Le mystère défini, au cours des dernières pages, comme l'instigateur de la métaphore et, en sens inverse, la métaphore comme modèle par excellence par lequel se traduit le mystère, c'est le « pli »⁷⁰ dont il aura été question chez Jacques Rancière qui représente pour nous l'exacte métaphore de la métaphore : image dialectique reliée en un point, le pli suppose de replier l'une sur l'autre au moins deux niveaux de significations, de références, d'interprétations, autrement dit deux ou plusieurs fragments de l'histoire, tout en étant le « pli » initial, c'est-à-dire le point de passage qui les relie. Le pli n'est alors pas sans faire allusion à toutes les autres figures contemporaines de la métaphore que nous avons explicitées précédemment : « le déploiement et repliement du pli de l'éventail » implique les notions de double, de reflet, d'empreinte, de reprise, de répétition et de réinscription. Elle met face à face et côte à côte, des « déploiements » de l'histoire qui se trouvent pourtant souvent éloignés – en ce sens, le pli renverrait au projet de Walter Benjamin et avant lui au projet d'Alois Riegl qui, scrutant les recoins, les dessous et les creux de l'histoire, proposaient une

⁶⁸ *Ibid.*, p. 50-51.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 24-25.

⁷⁰ Le « pli » aura été évoqué et analysé par nombre d'auteurs déjà : à cet égard, nous avons précédemment cité Jean-Louis Schaeffer, Jacques Rancière, Michel Foucault et Sylviane Agacinski, mais nous pourrions également nommer Georges Didi-Huberman et Gilles Deleuze dont un des ouvrages s'intitule précisément : *Le pli (Leibniz et le baroque)*, Paris, Minuit, 1988, 191 p.

nouvelle (ou du moins une autre) histoire de l'art, cette fois celle de ces laissés pour compte⁷¹; le pli joint l'hétérogène, le caché et le désuet à une réalité commune et coutumière où, ajoutés, ils se laissent appréhender comme fictions, virtualités d'un monde connu, mais qui dès lors permet de le réintégrer tout autrement.

2.2 NOUVELLE FICTION : DU RÉCIT À LA MÉTAPHORE

« Hypothèse évanouissante », c'est la métaphore comme modalité critique d'indécidabilité dont l'ontologie se trouve entre le « est » et le « n'est pas » des associations qu'elles présentent qui la rend nécessaire, comme nous l'avons vu, à tout discours spéculatifs : par le biais d'une écriture poético-philosophique, les philosophes et historiens de l'art ont recours à la métaphore pour la raison simple qu'ils ne pourraient expliquer autrement des phénomènes proprement visuels. Ceci dit, la métaphore est un des modèles les plus efficaces au développement de la pensée et des concepts, suggérant instantanément la pointe critique du « comme si », ce qui amène le lecteur à considérer d'emblée les références philosophiques et littéraires d'une œuvre, par exemple en ce qu'elle réfère aux contes, légendes et fables de l'histoire. Œuvre d'art « poétique » et discours poético-philosophique présentent des hypothèses de vie, de pensée, des possibilités d'histoires virtuelles – puisque aussitôt mis en mots, les phénomènes observés visuellement risqueraient de perdre de leur capacité à se mouvoir, à se renouveler, à se métamorphoser. La métaphore venant combler les « manques » (tel que nous l'avons vu au chapitre précédent), les fêlures entre mots et images, elle rend tangible les concepts et visions du monde au moyen d'une description (ou redescription) sensible, sans jamais oblitérer l'espace du flou, le filtre, voire le mystère qui l'investissent et plus encore, qui la fondent et la définissent depuis l'apparition de l'écriture – nous pourrions même avancer que la métaphore est motivée par l'instance d'indécidabilité du mystère depuis que les symboles participent de notre compréhension du monde, c'est-à-dire depuis la Préhistoire.

⁷¹ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », in *Œuvres III*, trad. par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000, p. 427-443., et, Alois Riegl, *Questions de style : fondements d'une histoire de l'ornementation*, [1893], préf. de Hubert Damisch, trad. de l'allemand par Henri-Alexis Baatsche et Françoise Rolland, Paris, F. Hazan, c2002, 289 p.

La métaphore permet de rendre compte d'un concept, d'un phénomène, d'une idée par une mise en forme – et mise en œuvre – de différents champs lexicaux et sémantiques, ce que Paul Ricœur nomme « synthèse de l'hétérogène ». Cette propriété de la métaphore et du récit agit pourtant différemment pour l'un et l'autre, tel que nous l'avons vu antérieurement : tandis que le récit synthétise et rassemble de l'hétérogène à travers l'intrigue qui combine de manière inédite « une diversité de causes, de buts, d'agents, de hasards⁷² », la métaphore rapproche des champs lexicaux différents, créant ainsi « une nouvelle pertinence par une attribution impertinente.⁷³ » Autrement dit, la particularité de la métaphore tient en sa nécessité de joindre, par sa nature et pour son efficacité, mots et images. Par ce rapprochement qu'opère la métaphore entre mots et images connus et reconnus (tels les souvenirs), elle se distingue davantage du récit pour lequel le champ d'opération est « le champ temporel de l'action qu'il mime. » La métaphore, pour sa part, s'exerce plutôt « dans le champ de valeurs sensorielles et esthétiques. » Ainsi, selon Ricœur :

Récit et métaphore appartiennent par conséquent tous deux à un discours qui nous permet de comprendre le monde autrement, et de faire émerger à la fois une nouvelle intelligibilité métalinguistique et une vérité refusée par la description ordinaire et directe. Simplement, si la métaphore poétique refigure un champ esthétique, l'intrigue du récit mime un champ pratique.⁷⁴

Enfin, si le récit est le lieu où « prend forme le temps », tel que le suggère Paul Ricœur, et si lire le récit consiste à reconstituer l'histoire par le biais de l'intrigue qui est l'imitation des hommes agissants, « lire le poème, c'est reconstituer non pas l'histoire mais la virtualité d'histoire, le choix entre des hypothèses qu'il nous propose.⁷⁵ » Contrairement au roman, le poème fixerait ainsi un temps, non plus à des histoires mais à des « aspects », c'est-à-dire à des possibilités d'histoire. Et ce jeu d'hypothèses dont il est question dans la métaphore ricœurienne, nous l'aurons démontré, serait le même qui configure le mystère chez Jacques Rancière⁷⁶, établissant ainsi la métaphore par le relais du mystère comme l'une des modalités

⁷² Paul Ricœur, « Narrativité et temporalité », in *Le temps*, p. 195.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 196. (Voir aussi cette référence pour les citations qui précèdent.)

⁷⁵ Jacques Rancière, *Mallarmé, La politique de la sirène*, p. 17.

⁷⁶ Il est important de souligner que malgré les nombreuses références (ou similitudes) avec la théorie ricœurienne, Jacques Rancière ne cite jamais l'auteur, adoptant même un regard critique à l'égard de la

d'indécidabilité actuelle en art. La métaphore à la jonction de la mimésis, du mythe et du mystère se différencierait par contre de ces concepts par la pointe critique du « comme si », lui permettant de remettre en question à la fois son histoire, sa définition, sa tradition, et le monde qui l'entoure, celui-ci apparaissant à chaque fois « renouvelé ».

Partant donc de la définition que nous avons jusqu'ici développée et démontrée, l'efficace de la métaphore tiendrait à la fois de son ontologie – se trouvant, d'après Ricœur, entre la formule positive et négative du verbe être du « est » et du « n'est pas » critique – et de sa fonction qui, dans les termes de Rancière, « assemble sous la forme d'une fleur virtuelle » pour donner forme, non plus à des histoires, mais à « des possibilités d'histoires ». La métaphoricité d'une œuvre d'art s'établirait dans l'ambivalence, voire dans l'ambiguïté qu'implique le basculement entre la suggestion d'une chose et d'une autre, et plus largement encore par le brouillage convié du passage toujours réciproque entre ce qui participe du réel et ce qui participe de la fiction. Si un des grands paradigmes de l'histoire de l'art s'inscrit dans le passage du réel vers la fiction en ce qui a trait à la notion de représentation (pensons aux œuvres romantiques, symboliques et surréalistes par exemple), en art actuel, nous sommes peut-être plus à même de parler du mouvement inverse, c'est-à-dire d'œuvres qui de la fiction proposent de re-questionner le réel. Investigation du réel par divers dispositifs souvent technologiques, tout se passe comme si un fort courant des arts actuels portait à réfléchir la fiction comme « un défaut de réel⁷⁷ », c'est-à-dire comme parcelle tirée du réel où la fiction n'agit plus comme double, mais dédoublement de la réalité.

Le dédoublement (qui est le point de départ de la constellation benjaminienne) a pour effet d'observer deux tangentes ou bifurcations à partir d'un seul et même point d'ancrage : s'enracinant dans le réel par divers procédés que reconnaît le spectateur comme étant de « sa » réalité, les œuvres ouvrent, par un subtil travestissement de ces mêmes procédés (nous pouvons citer la reprise, la répétition, la réinscription, le double), à la fois sur la fiction du

théorie herméneutique. Par conséquent, il s'agit, pour nous, d'un des symptômes actuels de la métaphore : celle-ci s'imisce à même le discours théorique chez des auteurs qui, pourtant, tendent à la rejeter. En d'autres mots, elle garde toujours, pour plusieurs, son caractère « dépassé », voire « cliché ».

⁷⁷ Christian Zimmer, *Le retour de la fiction*, Paris, du Cerf, 1984, p. 39.

réel, et la fiction de la fiction. La fiction de la fiction implique que celle-ci participe en tout temps de la réalité et que ces « éléments épars » s'y trouvent déjà codés. À ce sujet, l'ouvrage *Le retour de la fiction* (1984) de Christian Zimmer dont l'étude porte sur le cinéma, nous amène à considérer la métaphore – le langage symbolique – comme étant à l'origine du langage significatif, c'est-à-dire, à l'origine d'un langage codé tel que la narrativité. De l'essai de Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire* (1977), qui s'intéresse à la relation entre le cinéma et la psychanalyse, Zimmer reprend trois propositions forts importantes à notre étude : notant d'abord la différence entre le langage courant et le langage artistique, il en suggère que si toute langue est composée d'un vocabulaire et d'une grammaire, il n'en va pas de même des langages artistiques pour lesquels une grammaire (le style de l'artiste) peut exister en l'absence d'un vocabulaire (la syntaxe de l'œuvre), alors que le contraire ne serait pas possible. La position idéologique de Zimmer vient ainsi s'opposer à l'entendement courant selon lequel la métaphore et la métonymie seraient à interpréter comme figures de rhétorique : la production de métaphores « [...] n'est nullement à proprement parler créations de la langue, de l'activité rhétoricienne, mais d'abord des "figurations" [(ajoutons, de l'ordre du « figural »)] appartenant "à l'ordre du symbolique".⁷⁸ » De ces deux propositions, l'auteur fait l'hypothèse suivante :

[e]n dépit de tout ce qu'on a toujours pensé et écrit à ce sujet, le cinéma n'est peut-être pas, dans son essence, un art de la narration [...] : le langage narratif, dont on a fait un modèle filmique quasiment unique, ne s'est-il pas substitué à un langage primitif, originel, spontané, dont le développement a été étouffé à sa naissance même, tout comme la socialisation et la culture ont imposé à l'homme le langage des mots, l'emploi d'une langue commune et codifiée, en lieu et place d'un langage directement issu du contact avec le réel, avec les choses, et, par conséquent, non appris ? Langage d'images, de figures, qui n'existe plus que dans le rêve, et dont la langue enfantine nous donne encore une idée : avant de prononcer le mot de *canard*, l'enfant imite son *coin-coin*, et ce n'est pas là une façon de *nommer* l'animal, mais seulement de créer une image qui lui ressemble. On pourrait dire que, dans ce langage primitif, les choses sont connues, vécues, sans être nommées ni apprises. Le stade du symbolique précède celui de la signification.⁷⁹

⁷⁸ Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, Paris, Union générale d'éditions, 1977, p. 201., cité dans, Christian Zimmer, *Le retour de la fiction*, p. 51.

⁷⁹ Christian Zimmer, *Le retour de la fiction*, p. 53.

Citant également les mots de Julia Kristeva, la signification créée par l'usage d'un code reconnu par tous, agirait pour l'auteur par une sorte de *réduction* du langage a priori symbolique : le langage ordinaire pourrait bien n'être « qu'un sous-ensemble restreint, provisoirement dépoétisé, de symbolisations plus fondamentales qui ressemblent à celles du langage poétique.⁸⁰ » Proposé ainsi, le langage poétique précéderait toute construction codifiée du langage et replacerait la métaphore à l'origine de la compréhension-interprétation du monde, tel que nous l'avons suggéré en ce qui a trait au tournant herméneutique de la phénoménologie. Enfin, pour Zimmer, un troisième argument noté par Christian Metz vient confirmer l'existence originaire de la poésie, de la figure et de l'image sur les modèles codés de la narrativité : celui d'une présence non négligeable de « figures usées » de la métaphore dans le langage ordinaire, dont l'usage explique la dépoétisation et l'intégration au sein d'un système unifié – l'auteur tire deux exemples de l'emploi des mots « verre » et « consommation » dont les expressions « boire un verre » et « prendre une consommation » ne s'entendent plus comme métaphore-métonymique, mais comme langage courant⁸¹ ; ce sont des « métaphores mortes », comme les nommerait Jacques Derrida. En ce sens, le langage est un espace fini et limité tandis que l'espace de la pensée où se meut le langage est infini : « L'effort du poète consiste [peut-être] précisément à vouloir faire éclater le langage, à le faire éclater jusqu'à l'infini. Par quel moyen ? En refusant le code, l'ordre lexical, et en s'efforçant de remplacer celui-ci par une perpétuelle création, à l'aide d'opérations analogues à la condensation et au déplacement du rêve⁸² » – la condensation et le déplacement, notions abordées jusqu'ici en relation à l'étymologie du mot « *phora* » et par le concept ricœurrien de « synthèse de l'hétérogène », étant des procédés propres à la métaphore.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 54.

⁸² *Ibid.* Si nous faisons l'équivalence, sans distinction, entre « poète » et « artiste visuel », c'est que, pour nous, le processus de création du poème et de l'œuvre visuelle est le même en ce sens où la métaphore agit par la jonction du texte et de l'image et est donc obtenue du procédé simplement inverse entre l'un et l'autre : l'un partant des mots, l'autre des images. Si l'acte de création est similaire, il en est de même pour la finalité de l'œuvre, c'est-à-dire, son intention finale : si l'effort du poète consiste à briser un code établi afin de le remettre en question, cette intention est bien celle que nous avons aussi observée en art actuel, comme nous le verrons au chapitre suivant.

« Nouvelle fiction succédant à la tragédie », tel que nous l'avons proposé antérieurement par l'entremise de Jacques Rancière, « langage symbolique procédant au langage significatif », tel que développé à partir de l'ouvrage de Christian Zimmer, la métaphore serait un des dispositifs actuels employés afin de remettre en question notre rapport au réel et à la fiction, afin de remettre en cause les procédés mêmes qui l'engendrent : jeu, mimésis, mythe, double, empreinte, pli, nous aurons déployé ici un aperçu de l'éventail des figures contemporaines en histoire de l'art employé pour créer du mystère, du doute, tout en montrant bien les relations incontestables de la mimésis au mythe, du mythe au mystère et du mystère à la métaphore sur lesquelles joue l'art actuel. Les figures contemporaines « d'indécidabilité » qui participent et questionnent ces couples relationnels et traditionnels sont ce que nous observerons et analyserons, dans le chapitre suivant, à même les pratiques artistiques actuelles. David Altmejd, Claudie Gagnon et Carsten Höller permettent d'entrevoir les stratégies et les modalités qui s'emploient ou questionnent aujourd'hui le mystère, et cela, par l'entremise d'une métaphoricité à l'œuvre, dont elle est, au final, indissociable. Procédé poético-philosophique, la métaphore plus qu'une figure de rhétorique est un outil de création, elle est un procédé dynamique qui fait usage d'un langage symbolique pour le remettre en question, réfléchissant (et reflétant) du coup sa déjà longue tradition : la métaphore à l'origine du langage se renouvelle comme moyen actuel de remise en question des procédés narratifs. La métaphore artistique actuelle est ainsi acte de transgression, se bâtissant un vocabulaire sur « les ruines des précédents », selon la belle expression de Paul Ricœur.

CHAPITRE III

LA MÉTAPHORE COMME MODALITÉ D'INDÉCIDABILITÉ EN ART ACTUEL

3.1 LA PART DU TEXTE ET LA PART DU TEMPS

Par l'entremise d'une analyse des œuvres de David Altmejd, Claudie Gagnon et Carsten Höller, nous pourrions expliciter l'usage créatif de la métaphore – principe auquel nous référons aussi en tant que métaphoricité des œuvres – qui n'atteste plus uniquement du résultat final de l'œuvre (où l'œuvre parle par métaphores), mais qui agit comme procédé artistique où la métaphore serait le principal filon de l'œuvre. Cette observation est ce qui, à l'origine de notre projet, nous a conduit à revoir et à réinterpréter sa définition courante depuis Aristote, tout en proposant une définition mieux arrimée aux arts visuels actuels. Poursuivant sur cette voie, il sera question dans ce troisième et dernier chapitre des figures contemporaines précédemment définies, telles le double, la fête et le pli, et de celles qui en découlent (par exemple, le carnaval, le fantôme) celles-ci accusant de leurs références au mythe, au conte, à la légende et à la fable et ayant pour effet de créer du mystère.

L'objectif est donc de démontrer cet alliage métaphore/mystère (sans oublier ce qu'il comporte de mimésis et de jeu) dans les arts actuels. Pour ce faire, nous avons séparé en trois parties distinctes les notions qu'implique, en art actuel, ce que nous nommons le « renouvellement de la métaphore » en correspondance à la pratique des artistes David Altmejd, Claudie Gagnon et Carsten Höller. Si nous observons une métaphoricité dans l'œuvre de David Altmejd, c'est, d'une part, par l'assemblage toujours hétéroclite de symboles passés et actuels dans l'agencement ordonné et total de l'œuvre sculpturale, que nous percevons toute l'efficace de la métaphore comme dispositif de médiation qui « synthétise l'hétérogène ». D'autre part, c'est par le jeu de va-et-vient constant entre divers couples de significations et d'effets tels qu'entre attirance et répulsion, sublime et abject, étrange et merveilleux, et de façon plus globale, entre réalité et fiction, que le jeu de passage

de la métaphore est mis en valeur. Œuvre de métamorphose, c'est-à-dire de passage et de transformation, c'est à partir de ce concept que nous élaborerons notre analyse de l'œuvre et que nous suggérerons sa relation à la métaphore : la métamorphose est, avec la répétition et l'incarnation, un phénomène artistique actuel qui dit ou plutôt qui « représente » le plus justement le jeu de passage qu'institue la métaphore. En plus d'expliquer et de définir l'action et la fonction¹ de la métaphore « renouvelée » tel que nous l'entendons, les concepts de métamorphose, de répétition et d'incarnation impliquent un glissement de leurs définitions vers la métaphore, ceux-ci ne pouvant se dire qu'en termes métaphoriques – une description littérale en figeant aussitôt le sens, abolissant la structure mouvante inhérente à ces notions.

Quoique différemment, l'œuvre de Claudie Gagnon témoigne également d'une « résurgence » de la métaphore et du symbolique, par les phénomènes de reprise et de répétition que l'on observe tout particulièrement dans ses *Tableaux Vivants*. Reprise d'un jeu de société de la fin du 18^e siècle, ces petits « théâtres du monde » font correspondre la représentation d'œuvres historiques célèbres (tel le *Cri* d'Edvard Munch) aux souvenirs personnels de l'artiste. C'est aussi par de nombreuses références aux mythes, aux contes, aux fables et aux légendes de l'époque que Claudie Gagnon tout comme David Altmejd remettent en question la place de l'imaginaire dans notre compréhension du monde, tout en rétablissant la fonction heuristique de la métaphore. Par rapport à la démarche artistique de Altmejd et Gagnon, celle de Carsten Höller est moins métaphorique par l'assemblage et l'accumulation de symboles, de figures ou d'images, que par la réflexion qu'elle propose, voire le procédé même qui engendre l'œuvre : véritable « laboratoire du doute », tel que s'intitule l'une de ses œuvres, la démarche de l'artiste consiste spécifiquement en la recherche des frontières ou, en sens inverse, en les dispositifs qui motivent et créent du doute, du vertige et du mystère. C'est ainsi que l'artiste fait un usage fréquent dans ses œuvres, des motifs du double, de reflet et

¹ L'action et la fonction de la métaphore poétique sont, d'après nous, indubitablement liées, les auteurs et artistes y ayant recours de par son acte de passage entre « est » et « n'est pas » ceci ou cela, cette action devenant l'enjeu central de sa fonction qui, depuis Aristote, réside dans l'action de « montrer l'inanimé comme animé », de « montrer les choses comme en acte ». C'est dans cette « mise en action » de ce qui, de notre quotidien, reste inerte ou encore insaisissable (tel les concepts mêmes de métamorphose et de répétition), que se dessine la fonction heuristique de la métaphore qui consiste à « montrer autrement » ce que de la réalité, nous connaissons, en joignant mots et images passés et proches où, souvent « éloignés, les significations nous apparaissent soudainement voisines », comme l'écrivait Paul Ricœur.

d'incarnation, où pendant un moment, l'artiste mystifie ce qu'il présente du réel, processus suivi aussitôt de la démystification qu'effectue le spectateur. Au-delà de ces stratégies qui produisent du vertige (et littéralement, en ce qui concerne ses « *Slides* », des glissoires longues de 90 pieds), l'artiste joue de la perception, autrement dit, de ce que nous connaissons et nommons « le réel », nous faisant douter, ajoutant par chaque intervention artistique, l'hypothèse du « comme si... et si c'était plutôt ainsi... ». Conséquemment, des œuvres des trois artistes dont nous ferons ici l'analyse, nous observons de multiples références symboliques à un imaginaire d'autrefois, la prégnance de motifs du double, du pli, du reflet ou ceux le suggérant, comme le jouet, la fête et le carnaval, une réflexion sur les phénomènes de métamorphose, de répétition, mais aussi, d'incarnation, et enfin, une propension toute particulière à créer du doute, de l'énigme, du vertige, voire du mystère.

Dans le but de préciser l'analyse qui suit, nous ajouterons, de la démarche artistique de ces trois artistes, que deux enjeux primaires semblent se révéler communs pour créer de l'indécidabilité : celui d'abord, que nous nommerons « la part du texte » et qui implique un passage réciproque du dicible au visible de par ses références littéraires et visuelles, et ensuite, ce que nous appellerons « la part du temps » où toutes formes de traces historiques, de mémoire et d'empreinte viennent inscrire les œuvres observées dans une tradition artistique, tout en la transgressant, c'est-à-dire, tout en « réinscrivant autrement » les termes historiques auxquels elles font référence.

Ainsi, les artistes dont il sera question, réitèrent à leur façon un langage symbolique qui agit par associations et références à une tradition artistique et un contexte actuel, tout en questionnant les notions mêmes de tradition et d'histoire : tout se passe comme si les œuvres observées bâtaient leur signification artistique et sémantique « sur les ruines des précédentes », transgressant ainsi les codes et significations établies dans l'imaginaire collectif propre aux arts visuels et à l'histoire de l'art. Subordination de multiples couches spatio-temporelles par la juxtaposition d'images historiques, les œuvres de ces artistes participent, d'après nous, d'un renouvellement de la définition de métaphore, créant, de surcroît, du mystère et de l'indécidabilité à l'œuvre : « ni » la réalité, « ni » la fiction, la métaphore est un dispositif média permettant le passage de l'un à l'autre réciproquement.

3.1.1 La métamorphose : l'œuvre de David Altmejd

Ce sont d'abord les œuvres de David Altmejd dont le vocabulaire renvoie à tout l'imaginaire antique et moyenâgeux des loups-garous, de l'homme-oiseau (le dieu Horus chez les égyptiens), des monstres et, plus récemment, des géants, ces héros épiques de l'Antiquité qui, présentés dans des environnements modernistes aux matériaux nouveaux, imposent au spectateur de juxtaposer au monde mythique d'antan des références modernistes et actuelles de l'histoire : « Sculpteur, David Altmejd s'intéresse à tout un héritage dont témoignent ses œuvres. Il y scrute et y prélève les traits de plusieurs fantômes de la tradition artistique – le socle, l'ornement, le corps sculpté, le gisant, la vanitas, la relique, la réplique –, en vue de s'inscrire dans cette tradition tout en s'employant à la défigurer, à en défaire la figure coutumière, à la soumettre à des effets de miroir tout aussi scintillants que transformateurs.² » En effet, que ce soit en réinscrivant, de par ses œuvres, des symboles traditionnels aux significations plurielles, en référant aux contes, légendes, mythes et mythologies qui auront marqué l'histoire³, ou en récupérant à des mouvements artistiques connus, leur matériaux, structure et langage, l'œuvre de Altmejd reprend, voire répète des formules visuelles et lexicales propres à l'imaginaire collectif pour mieux en renouveler le vocabulaire⁴. Entre un minimalisme « romantisé » et une excessivité (à la fois kitsch et étrange) propre au baroque, les œuvres de Altmejd se présentent comme autant de mondes chaotiques, *mais* ordonnés, comme autant de « mondes possibles, *mais* habitables », où les significations, même si plurielles, sont réglées, voire déterminées par la propension du spectateur à « voir comme », dans les termes de Paul Ricœur. De son vocabulaire visuel qui participe au mystère de l'œuvre, nous pouvons prendre pour exemple de ce « réordonnement », tel que l'écrivait Jacques Rancière, *1^{er} Loup-garou* (2000) et *2^e Loup-garou* (2001), toutes deux des œuvres composées de boîtes de bois et de plexiglas, où sont aperçus (souvent, uniquement, dans le reflet d'un miroir), des membres de loups-garous décapités. Présentoirs de reliques,

² Louise Déry, *David Altmejd, The Index*, La Biennale de Venise, 52^e exposition internationale d'art, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2007, p. 46 et 58. C'est l'auteur qui souligne.

³ Les matériaux utilisés autant que les thèmes font référence au 18^e siècle où, à l'ère victorienne, l'artifice était lié à la magie, au chamanisme et au mystère.

⁴ Comme Louise Bourgeois, l'artiste crée son propre univers herméneutique, son propre vocabulaire qu'il agencera et combinera de diverses façons dans toutes ses œuvres. En somme, nous pourrions dire qu'il joue de la rencontre étrange entre ses « divers champs lexicaux ».

d'artéfacts ou d'étrangetés prépondérants dans les foires moyenâgeuses, ou encore cabinets de curiosités (référence que l'on retrouve aussi chez Claudie Gagnon), qui évoquent l'accumulation et la collection en ce qu'elles comportent d'inquiétant, d'obsessif et de compulsif, c'est à ce caractère « sacré » d'un autre temps que font référence ces œuvres. L'hétéroclite et l'accumulation fascinent et davantage encore lorsqu'elles se présentent sous forme de collection où, gardées précieusement par leur propriétaire, elles sont ordonnées, « organisées » et « réorganisées » ponctuellement, quotidiennement.

Véritable « synthèse de l'hétérogène », l'œuvre de David Altmejd est une œuvre de tension, où les contradictions, les antinomies, les incompatibilités s'entendent entre autres de la fusion et de l'accumulation de matériaux disparates, mais aussi des multiples significations et sens qui, nous venant à l'esprit, se complètent ou se confrontent. Prenant la transformation *The Settler* (2005) (fig.3.1) pour exemple, où l'on voit la métamorphose d'un homme animal, d'un loup-garou gisant sur un socle recouvert de « cristaux » de miroirs, ce n'est pas l'assemblage harmonieux d'éléments formels et conceptuels d'une œuvre sculpturale dont tous les éléments sont contenus sur un socle qui nous permet de comprendre la pleine portée de l'œuvre, mais bien plus le résultat de ses appositions dichotomiques⁵. Nous n'avons qu'à penser aux divers temps de « transformations » : la « métamorphose » étant le précepte même de l'œuvre, le spectateur est confronté à la temporalité de chacun des éléments représentés. Selon Louise Déry, la formation des « cristaux », par exemple, sont des structures géologiques connaissant de très lentes et complexes transformations⁶. Néanmoins, leur symbolisme réfère à la fois aux croyances anciennes et aux contes fantastiques des siècles derniers. Ainsi, tout en recelant le temps passé des traditions et le temps présent des transformations, c'est également au temps présent de la création et de l'assemblage par

⁵ Le corps de l'être ou de la bête, est fait de polystyrène expansé et de résine que l'artiste aura peint afin de le rendre plus vraisemblable. Des cheveux synthétiques sont ensuite ajoutés pour compléter la transformation de la matière artificielle, à un être « dont le réalisme se conjugue au chimérique ». Néanmoins, les nombreux couples dialectiques qu'évoque et produit l'œuvre (sublime, abject; attirance, répulsion; esthétique de vie, de mort) relèvent d'après nous, d'abord et avant tout, de cette tension entre artifice et nature et, par extension, de ce brouillage des frontières entre le réel et l'imaginaire, entre la réalité et « sa » fiction.

⁶ Nous remarquerons aux citations choisies de l'analyse de Louise Déry de l'œuvre de David Altmejd, que l'écriture même de l'auteur se fait prendre au jeu de la métaphore : emprunts lexicaux et structures poético-philosophiques, la lecture que propose l'auteur de l'œuvre de Altmejd emprunte à la métaphore herméneutique afin de « rendre visible » ce qui, autrement, resterait inintelligible.

l'artiste que renvoie l'œuvre. Enfin, il y a aussi le temps propre au regard du spectateur, où « [l'artiste] repose peut-être ainsi la question dérisoire de la croyance et surtout celle de l'art lorsqu'il s'agit de s'interroger sur ce que nous voyons réellement lorsque nous regardons.⁷ » Tendu sur un socle et enchâssé par la matière, ce loup-garou mutilé est en pleine transformation : sa métamorphose implique sa « réanimation » et le renouvellement des notions qu'il remet, du coup, en question.

Ainsi, entre « la part du texte » que l'on identifie par ce passage réciproque d'une tradition visuelle à une tradition littéraire, et la « part du temps » qui implique les procédés de métamorphose, de répétition et d'incarnation, la démarche de l'artiste a pour fondement une approche duelle et dialectique entre tension et fusion : si, par exemple, le loup-garou rappelle le mythe de l'homme animal – ou du « devenir animal » pour Gilles Deleuze – qui depuis des siècles sert à expliquer la nature primitive de l'homme, et plus largement de l'humanité, la figure du loup-garou renvoie également aux œuvres de Kiki Smith telles *Marie Madeleine* (1994) et *Le rapt* (2001) et à toute une tradition symboliste et surréaliste en peinture. De la même manière, l'usage du miroir qui, dans les œuvres de Altmejd, rappelle à la fois le *Portrait des époux Arnolfini* de Jan Van Eyck (1434), *Les Ménines* de Diego Vélasquez (1656) et, plus récemment, les cubes de Donald Judd, tel *Untitled, (Six boxes)* de 1974, interpelle de façon plus générale les notions de double et de reflet en relation aux arts, mais aussi en sa relation aux discours spéculatifs et interprétatifs qui en firent la description ou la définition (de ces textes théoriques, nous en avons vu quelques exemples au chapitre précédent). Davantage encore, c'est à toute une tradition littéraire de l'étrange et du merveilleux, voire de « l'inquiétante étrangeté » en psychanalyse, auxquels fait également allusion le miroir. Pensons au livre célèbre de Lewis Carroll, *De l'autre côté du miroir* (1871), et à nombre des nouvelles de Jorge Luis Borges, tel *Le miroir et le masque*⁸, à travers lesquelles le miroir prend cette allure « monstrueuse » puisque « multipliant » et

⁷ Louise Déry (dir.) et Anne-Marie Ninacs, *Point de chute*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2001, p. 26.

⁸ Jorge Luis Borges, *Le livre de sable*, [1975], trad. de l'espagnol par Françoise Rosset, Paris, Gallimard, 1978, 147 p.

« divulguant » la réalité.⁹ À cet égard, la première phrase de *Tlön Uqbar Orbis Tertius* n'est pas sans faire écho à *The Index* (2007) (fig.3.2)¹⁰ où nous lisons : « C'est à la conjonction d'un miroir et d'une encyclopédie que je dois la découverte d'Uqbar¹¹ », ce pays imaginaire à la littérature fantastique dont les épopées et légendes « ne se rapportaient jamais à la réalité¹² ». La dimension encyclopédique de l'œuvre de Altmejd en est dès lors soulignée : faisant écho à un vaste réseaux d'associations, celles-ci se voient aussitôt transformées par l'usage du miroir qui double mais aussi dédouble la réalité en ses possibles et en son monde imaginaire. Le miroir est donc ici « transformateur » de notre perception du monde plus qu'une nomination passive du reflet. Il devient l'image métaphorique même du travail initiateur de l'œuvre de Altmejd qui s'entend dans les termes de la métamorphose et, par extension, d'une métaphore de l'énergie que celle-ci implique.

Reflétant et dédoublant ce qui les entoure, les fragments de miroirs sont pour Altmejd des générateurs d'énergie : les morceaux de miroirs valent pour le tout, chacun d'entre eux renferme sa propre charge, sa propre intensité. À ce sujet, Altmejd précise : « Je suis intéressé à l'énergie reliée à la transformation. Et cette métamorphose entre humain et animal est très intense et génère quantité d'énergie.¹³ » Symboliquement, la question de l'énergie évoque aussi cette notion abstraite de l'intuition qui est nécessaire à toute pensée créatrice, mais aussi à toute réflexion qu'entraîne l'œuvre lors de sa réception. D'autre part, comment passer sous silence le propos psychanalytique que soulève dans *The Settler* par exemple, le corps « tordu et cambré à l'extrême du protagoniste, demeurant isolé dans sa souffrance, inatteignable au centre de son promontoire.¹⁴ » À l'inévitable renvoi aux études psychiatriques sur l'hystérie menées par Charcot et Freud, c'est aussi *L'arc d'hystérie* (1993) de Louise Bourgeois qui se subordonne aux références passées et qui font dorénavant, du corps arqué, ce symbole de conflit entre pulsion de vie et pulsion de mort, entre conscient et inconscient, à mi-chemin entre la jouissance et l'agonie. Enfin, l'utilisation du miroir, de son jeu de reflet, et de la

⁹ Sur « l'univers visible », *l'Encyclopédie* disait : « Les miroirs et la paternité sont abominables parce qu'ils le multiplient et le divulguent ». Jorge Luis Borges, « *Tlön Uqbar Orbis Tertius* », in *Fictions*, Paris, Gallimard, 2005, p. 12.

¹⁰ *The Index* ainsi que *The Giant 2* furent présentées à la 52^e Biennale de Venise en 2007.

¹¹ Jorge Luis Borges, « *Tlön Uqbar Orbis Tertius* », in *Fictions*, p. 11.

¹² *Ibid.*, p. 14.

¹³ Louise Déry, *David Altmejd, Métamorphose*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2006, p. 49.

¹⁴ Nathalie De Blois, *L'écho des limbes*, Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen, 2005, p. 53.

sculpture sont aussi des motifs du double : les sculptures de loups-garous et de géants de David Altmejd évoquent la tradition où le statufié tenait à l'effigie du défunt, c'est-à-dire, de l'absence de l'autre et de l'insaisissable. *The Giant 2* (2007) (fig.3.3), cette sculpture de colosse dont la nature, toujours dichotomique, entre vilain et héros, s'inscrit dans une longue tradition romantique¹⁵ où « l'œuvre évoque la conception du corps en tant que prison de l'âme ou de l'esprit. Elle englobe toutes les figures de l'histoire et de l'art, dont celle du David de Michel-Ange.¹⁶ »

Mais ce jeu du double en art replace aussi les termes du débat portant sur la définition de la mimésis : en son sens le plus courant la mimésis serait considérée tel un miroir où la représentation ne serait qu'une vaine duplication de l'apparence des choses, un simple reflet d'un objet du monde. Or, la mimésis, telle que définie dans le cadre de cette étude, soit en son sens aristotélicien et ricœurien, suppose d'ouvrir à la fois vers l'original imité et vers ses effets ultérieurs, comme « coupure ouvrant l'espace de fiction », tel que l'écrivait Paul Ricœur. Ainsi, non seulement la notion de mimésis implique de renouveler le regard porté sur l'objet de représentation, mais la charge des miroirs est aussi à revoir, puisque « [...] même les miroirs possèdent certaines propriétés cognitives remarquables », écrivait à ce sujet Arthur Danto dans son ouvrage portant sur l'emploi du métaphorique comme « transfiguration du banal ». « Grâce à eux, nous pouvons voir ce qui autrement nous resterait caché, à savoir notre propre personne. »¹⁷ Enfin, nous dirons avec Ricœur et Danto que l'imitation devient une possibilité artistique du moment où elle cesse de ressembler à quelque chose, tel un reflet dans un miroir, pour être « à propos de ce à quoi elle ressemble.¹⁸ »

Mais davantage encore, la prévalence du miroir et autres surfaces brillantes, réfléchissantes, telles le quartz et les cristaux dans l'œuvre de Altmejd (et chez plusieurs autres artistes de cette génération), dans lesquelles se voient découplés des êtres gisants, à la chair morcelée et

¹⁵ L'œuvre de Altmejd se différencie toutefois du romantisme-symbolisme du 19^e siècle en ce que les sculptures nécessitent une attention active de la part du spectateur afin d'observer les différentes couches de significations que provoque l'assemblage de divers symboles et matériaux, plutôt que de décoder, intellectuellement, les symboles traditionnels.

¹⁶ Louise Déry, *David Altmejd, The Index*, p. 58.

¹⁷ Arthur Danto, *La transfiguration du banal, une philosophie de l'art*, [1981], préf. par Jean-Marie Schaeffer, trad. de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1989, p. 41.

¹⁸ *Ibid.*, p. 32.

décomposée, n'est-il pas symptomatique d'une autre transformation, d'un concept résurgent que nous n'avons toujours pas nommé ? Questionnant le double et l'identité par des effets de miroir et de métamorphose, l'œuvre de Altmejd met précisément l'accent sur le « motif de l'incarné » : l'incarnation ayant été, nous le savons, de tous les discours sacrés de l'art depuis la mythologie antique et l'icône chrétienne, jusqu'aux discours phénoménologiques du modernisme et plus particulièrement du mouvement minimaliste, semble pourtant subir sa propre transformation dans les arts actuels¹⁹. Si l'incarné s'entendait alors en termes de transfiguration, de transcendance, de révélation événementielle de l'ailleurs, du voilé, c'est aujourd'hui en termes physique et réel d'une véritable « incarnation de la chair » que le motif de l'incarné revient sous une forme nouvelle. À ce sujet, nous référons aux propos de Georges Didi-Huberman dans *L'image ouverte* :

L'incarnation, donc : un motif, un moteur. Un désir, une mise en mouvement qui, souvent, porte et emporte les images vers leurs propres confins. Lorsqu'on parle de Balzac [...], on ne parle pas, c'est clair, de l'incarnation comme d'une doctrine caractéristique de la religion chrétienne mais comme d'un fantasme bien plus vaste culturellement, un fantasme exploratoire quant aux *limites de l'imitation* : limites franchies dans la fiction d'une image animée, tactile, désirante et qui ouvre son corps au corps du spectateur. [...] Ce que [*l'incarnation de l'image*] imite alors n'est plus le corps mais la *conversion* dont le corps se rend capable dans le symptôme, avec sa façon si troublante de s'offrir, de souffrir et de s'ouvrir au regard d'un spectateur.²⁰

Ainsi, comme le pointe l'auteur, l'incarnation ne serait plus à interpréter en son sens sacré, mais en son sens anthropologique où l'anthropomorphisme à l'œuvre chez Altmejd serait l'incarnation de l'image « intérieure » du corps qui, pour toujours, s'ouvre et se referme face aux autres, face à l'altérité²¹ – dichotomie de l'homme animal, de l'apollinien et du

¹⁹ De nombreux ouvrages littéraires de l'Antiquité et de l'époque moderne (chez Baudelaire, Mallarmé, Balzac et Marcel Proust par exemple), témoignent et rendent visible, déjà, ce motif de l'incarnation de la chair – ce que nous reverrons de façon plus explicite dans les *Tableaux Vivants* de Claudie Gagnon. Aussi, le « motif d'incarnation de la chair » pourrait faire écho à cette pensée déjà prégnante dans les années 80, d'une « crise du politique » où, en revanche, cette régression du rationnel aurait donné lieu à une suractivation du symbolique. « Où, en d'autres termes, la *fable* viendrait plus ou moins supplanter la *vérité établie*, et le *mythe* plus ou moins supplanter l'Histoire. [...] [où] en d'autres termes encore, un temps immobile, ou, plus exactement, cyclique, tend à se substituer au temps linéaire, dynamique, de l'Histoire. » Christian Zimmer, *Le retour de la fiction*, p. 7.

²⁰ Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte*, Paris, Gallimard, 2007, p. 31. C'est l'auteur qui souligne.

²¹ À ce sujet, il est important de souligner que l'on peut aussi observer, actuellement, dans les arts et dans les discours sur l'art, un certain « retour du sacré ». Néanmoins, ce « retour du sacré » n'est pas à

dionysiaque, de la raison et de l'imaginaire : l'ouverture que provoque l'être incarné (ou qui s'incarne), est donc un acte, un principe d'animation, et l'incarnation, un motif, un moteur opératoire permettant « l'ouverture » de l'œuvre à l'autre, vers l'autre. La définition que propose Didi-Huberman du motif de l'incarnation s'ajoute aussitôt à celle de symptôme en son sens critique et non pas clinique comme en psychanalyse²² – ce qui le réduirait à la métaphore²³ – précise l'auteur. Seulement, dans cette différence qu'établit l'auteur entre symptôme critique et clinique, nous voyons précisément l'enjeu métaphorique qu'implique le transfert d'un terme « étranger », de la psychanalyse à un autre champ lexical, celui du discours sur l'art. Si l'auteur souligne d'emblée cette différence, voire cette difficulté, c'est bien que le sens et l'interprétation du « symptôme » tend à le faire glisser vers son penchant symbolique, où dès lors, il participe à la métaphoricité de l'œuvre – le symptôme devient rapidement symbole en ce sens qu'il participe aussitôt à l'histoire; repris et « répété », le symptôme s'active comme symbole, référant et renvoyant à toute une tradition passée visuelle et littéraire²⁴. C'est à ce sujet que Didi-Huberman propose, en se référant aux écrits

entendre en son sens religieux où les représentations dénoteraient et tiendraient la place d'anciennes croyances : ce retour du sacré dans les thèmes et les images choisies (symboles, fables, mythes, mythologies) aurait, nous semble-t-il, au contraire, expulsé toute forme de croyance y étant jadis liée. C'est dans cette logique que nous observons « le motif de l'incarnation de la chair » et non plus de « l'idée ». Évidemment, ce retour du sacré ne serait pas sans lien avec le renouvellement de la métaphore.

²² *Ibid.*, p. 32.

²³ *Ibid.*, p. 28.

²⁴ Il est nécessaire d'ajouter à ce sujet que, pour nous, le symptôme reste indissociable de sa première signification psychanalytique : tout terme emprunté à un autre champ de discipline garde en lui la trace de sa signification première, mais également de son déplacement, de son passage d'une discipline à l'autre. C'est en ce sens que nous pensons aussi l'action de la métamorphose : si, pour certains auteurs tels que Gadamer, la métamorphose, qu'il nomme « transmutation » implique une différence, voire une rupture totale entre la chose ou l'être original, et l'original transformé, nous voyons, au contraire, l'indubitable relation qui réside et persiste entre les deux. Il suffit de poser la question, en apparence toute simple : comment serait-il possible de voir, d'attester et de comprendre une métamorphose sans, cet espace d'entre-deux qui marque le passage de l'homme en loup-garou dans l'œuvre de Altmejd. La position de Gadamer est tributaire de la notion de jeu qu'il développe : en effet, le jeu régit la métamorphose et c'est lui qui, d'après sa structure, produit pour nous ce constant va-et-vient entre l'original et l'original transformé. Ceci dit, pour Gadamer (et nous l'avons antérieurement souligné), le jeu est cet espace clos sur lui-même qui, plutôt que d'ouvrir sur la réalité et la fiction des joueurs ou des spectateurs, les englobe dans son propre espace : aucun passage n'est ainsi possible d'après la définition gadamérienne du jeu. Sur la différence entre « transmutation en figure » et « changement », Gadamer écrivait : « [...] on entend toujours que ce qui change reste en même temps le même et est maintenu comme tel. Si totalement qu'il change, c'est toujours un aspect de lui-même qui change. La transmutation pour sa part, signifie que quelque chose est, soudain et en tant qu'ensemble, autre chose et que cet autre qu'il est, en tant que transmuté, est son être vrai au regard duquel son être antérieur est

d'Aby Warburg, que toute l'efficacité des images ne peut dépendre et ne peut se comprendre qu'à partir de couples dialectiques complexes, d'une dialectique « [...] des symboles et des symptômes, des savoirs et des non-savoirs, des métaphores et des métamorphoses.²⁵ » Si l'auteur évoque très justement ces couples dialectiques de l'image, il omet pourtant de spécifier que chacune des notions formant ces couples, sont aussi, en elles-mêmes, dialectiques : tous ces concepts (le symptôme, le symbole, la métaphore, la métamorphose), sont dialectiques, et nous l'avons vu, parce qu'ils sont à la fois paroles et images, parce qu'ils « s'ouvrent » vers l'autre, tout en se « refermant » sur soi, parce qu'ils gardent en eux la trace du passé, tout en en renouvelant les prémisses. C'est aussi dans ces termes que nous avons proposé l'objet de notre étude : le renouvellement de la notion de métaphore – forme de « pré-langage » qui revient et remet en question les significations codées qui en découlent – trouve son efficace entre le dicible et le visible propre au *symbole*; entre le Même et l'Autre propre à la *répétition*; entre l'image originale et l'original transformé de la *métamorphose*; entre le « est » et le « n'est pas » de la *réalité* et de la *fiction*. Régie par le va-et-vient du jeu, la métaphore est en constante transformation, perpétuelle métamorphose, se camouflant derrière les masques qu'elle occupe. Cependant, il ne faut pas voir ici une correspondance nominale et procédurale entre métaphore et métamorphose. Disposée à se transformer, la métamorphose est, d'après nous, une des actions (avec la répétition et l'incarnation) caractérisant le renouvellement de la définition de métaphore – la métamorphose, la répétition et l'incarnation étant des processus par lesquelles nous reconnaissons le jeu de la métaphore. Joignant termes et images « éloignés », la métaphore lorsqu'elle agit par métamorphose subordonne de nouvelles significations à celles établies dans l'imaginaire collectif sans pour autant remplacer totalement les images premières. Ainsi, par le biais de la métamorphose, les significations antérieures se voient réanimées par l'instance d'un

comme rien. La transmutation ne signifie donc en rien l'idée de passage de l'un à l'autre par un changement progressif; au contraire, l'un est la négation de l'autre – ce qui existait, n'existe plus. Mais cela veut dire aussi, que ce qui existe maintenant, ce qui se représente dans le jeu de l'art est le vrai permanent ». En ce sens, l'être véritable du jeu serait métamorphose : il ne laisse plus subsister, ni l'identité de celui qui joue, ni celle de l'artiste, ni celle du spectateur qui prend aussi entièrement part à la réalité du jeu. Comprise ainsi, la transmutation en œuvre d'art produirait une rupture totale entre notre réalité et la réalité de l'art. Plus rien ne pourrait encore relier l'œuvre d'art au réel : par le biais du jeu, l'œuvre d'art est sa propre réalité, sa propre vérité – la question de la fiction ne pouvant donc pas se poser. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, p.37.

²⁵ Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte*, p. 29.

renouvellement des significations données, c'est-à-dire par la juxtaposition de significations passées et présentes.

Deux aspects sont dès lors mis en lumière en ce qui a trait à la métaphoricité des œuvres de Altmejd : partant du principe dialectique entre tension et fusion – tension de l'homme animal qu'il « règle » ou encore, qu'il « ordonne » grâce au principe de métamorphose – c'est d'abord parce que l'artiste n'en reste pas aux significations établies que s'active le jeu métaphorique entre « est » et « n'est pas ». C'est en cumulant plusieurs niveaux de significations, tout en les raccordant à sa propre syntaxe visuelle, que l'artiste donne forme, à ce que nous appellerons des mutations, des excroissances, ou encore, des « contaminations » de l'œuvre²⁶. C'est ensuite par le choix de symboles (eux-mêmes déjà dichotomiques), que ceux-ci sont amenés à glisser d'une fonction à l'autre et que l'œuvre se voit dès lors marquée par ce « mystérieux » jeu de passage de la métaphore qui crée de l'indécidabilité²⁷.

Ce principe dichotomique entre tension et fusion mis en œuvre par le procédé d'assemblage et de combinaison propre à la démarche d'Altmejd, fait donc écho à la nature même du symbole tel que nous l'avons antérieurement proposé. Le symbole, rappelons-le, serait pour Paul Ricœur, au point d'intersection entre le dire et le montrer : certains aspects de la réalité ne pouvant s'exprimer autrement que par la relève que prennent successivement les mots et les images, les symboles agissent en fonction « de ce qui est absent », « de ce qui est inaccessible à la description directe ». Conséquemment, le symbole permet la transition et la transposition du verbal au non-verbal, du dicible au visible. En fait, et hors du symbole herméneutique, il ne s'agit que de penser à l'importance du discours explicatif et interprétatif de l'œuvre d'art pour affirmer l'incontestable relation de la langue naturelle à l'image : la

²⁶ Lors d'une entrevue pour *Border's Crossing*, l'artiste disait : « Mon but est de créer quelque chose de vivant qui sera capable d'évoquer de nouvelles idées. L'énergie de ces organismes abstraits vivants dépend des significations irrésolues et incontrôlées du travail. Quand la signification est contrôlée, l'objet qui en résulte n'est pas vivant, il n'y a pas de tension dans un système logique qui est réglé. [...] Je veux que mes œuvres aient une intelligibilité par elles-mêmes, qu'elles ne soient pas seulement esclaves de mes significations. » Cité dans, Louise Déry, *David Altmejd, Métamorphose*, p. 85.

²⁷ Décivant cette rencontre étrange entre diverses significations et symboles plus ou moins lointains, un critique d'art américain interprétait le terrain fécond des relations dans l'œuvre d'Altmejd entre : « artifice et nature. Donald Judd et Louise Bourgeois. Le Bauhaus et les films de série B. Mary Shelley et Ziggy Stardust. » Alessio Ascaari, « Unknown Pleasure », *Mousse: David Altmejd*, no 11 (novembre), 2007, p. 62. C'est nous qui traduisons.

lecture visuelle du tableau demeure « un texte figuratif et un système de lecture », écrivait Louis Marin dans *De la représentation*²⁸. À ce sujet, nous pouvons aussi penser à l'ouvrage *Picture Theory* de J.W.T. Mitchell qui s'inscrit dans le cadre des « cultural studies » et dont l'objectif principal est précisément de démontrer l'interaction fondamentale et nécessaire existante entre le langage et l'image. Se basant sur les propos de Michel Foucault et de Michel de Certeau d'une « hétérologie des représentations », Mitchell entend la différence entre la représentation verbale et visuelle, non pas au niveau formel, telle qu'elle est souvent suggérée, mais au niveau d'une division idéologique fondamentale : ces différences se comprendraient plutôt entre « parler de soi » ou « voir l'autre » ; entre raconter et montrer ; entre mots (entendus, cités, écrits) et objets ou actions (vus, dépeints, décrits).²⁹ Dans la même ligne de pensée, Jacques Rancière précise dans le *Destin des images* :

[Il y a] du visible qui ne fait pas image, il y a des images qui sont toutes en mots. Mais le régime le plus courant de l'image est celui qui met en scène un rapport du dicible au visible, un rapport qui joue en même temps sur leur analogie et sur leur dissemblance. Ce rapport n'exige aucunement que les deux termes soient matériellement présents. Le visible se laisse disposer en tropes significatifs, la parole déploie une visibilité qui peut être aveuglante.³⁰

Ce que nous retenons aussi des propos de Rancière est l'édification d'un nouveau régime esthétique des arts où l'image n'est plus, comme au temps des symbolistes, l'expression codifiée d'une pensée ou d'un sentiment, « elle n'est plus un double ou une traduction, mais une manière dont les choses mêmes parlent et se taisent.³¹ » L'image métaphorique serait, en ce sens, le *Même* « et » *l'Autre* où elle serait à la fois dicible « et » visible – dialectique rendue pour nous intelligible par l'efficace de la métaphore qui est, comme nous l'avons présenté jusqu'ici, un mode de signification du langage *faisant* image. Ainsi, il en tient à la métaphoricité des œuvres de nous faire passer – de montrer la relation – vers ses références littéraires, mythologiques et cinématographiques en ayant, pour point de départ, des symboles visuels (bibliothèque, labyrinthe, constellation) et matériels (miroir, cristaux, poils) qui en suggèrent la relation préalable. *The Settler*, *The Index* et *The Giant 2* sont trois exemples

²⁸ Louis Marin, *De la représentation*, Paris, Seuil/Gallimard, 1994, 396 p.

²⁹ W.J. Thomas Mitchell, *Picture Theory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p. 5.

³⁰ Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La fabrique, p. 15.

³¹ *Ibid.*, p. 21.

explicitant à la fois les leitmotivs et le vocabulaire de l'artiste : fabrication de fétiches humains, figure du loup-garou, de l'oiseau, du géant, du monstre et présence de matières brillantes et « dispositifs d'énergie » que procurent les surfaces miroitantes. En assemblant de manières diverses ces éléments pour chacune de ses œuvres, Altmejd crée, à l'intérieur même de son corpus, de nouvelles combinaisons possibles d'images et de textes. Il se crée un vocabulaire et un champ lexico-visuel auquel il emprunte, créant – à partir de la répétition du même – de nouvelles significations, transgressant ainsi des codes préalablement établis³².

Mais davantage encore, la ré-inscription et le ré-agencement des symboles desquels procèdent les œuvres d'Altmejd nous semblent aussi mettre l'accent sur la notion de « détail », développé par Daniel Arasse³³ – notion qui n'est pas sans faire écho au « symptôme », défini par Georges Didi-Huberman. Entre le « détail iconique » qui imite un objet ou une partie d'objet portant souvent la marque du temps sur l'objet qu'il représente et le « détail pictural » qui ne représente pas, mais s'entend plutôt comme « défaut de l'œuvre », c'est-à-dire simple amas de matière « en gestation », le détail agit, chez Arasse³⁴, tel le symptôme chez Didi-Huberman qui « ouvre l'image ». Participant de la « machine du

³² Dans un texte abondamment cité, le critique d'art américain Jerry Saltz nommait ce « mouvement » artistique actuel dont les œuvres témoignent d'une rencontre entre le kitsch-sublime et le sordide-mélancolique : « *Modern Gothic* ». « *Elusive, deluded, and chic, a new version of an old style takes hold among young artists* », c'est ainsi que l'auteur entame sa critique avant de suggérer une définition partielle de ce « mouvement » émergent : la démarche de ces artistes se remarque par l'utilisation d'images et de symboles traditionnels dans le but de court-circuiter leurs significations courantes pour les présenter sur un autre jour. Portant fréquemment sur des questions identitaires, c'est précisément pour cette raison que ces œuvres font référence au « Gothique » : « le Gothique a toujours eu une relation contradictoire avec l'autorité : il croit en la hiérarchie, tout en se voyant comme étant transgressif. Dans le Gothique, le héros et le vilain se ressemblent; le faible peut se repentir (« *the wicked can be redeemed* »). [...] Le "Gothique Moderne" inclut présentement : Cady Noland, Karen Kilimnic, Mike Kelley, Richard Prince, Paul McCarthy, et l'art abject du début des années 90. Les figures du Punk s'y trouvent aussi, même si ce mouvement a toujours été plus prolétarien. Ainsi, nous parlons des banlieues (« *suburbia* »), de Donjons et Dragons, Doom, Ann Rice [...] et The Cure. » Jerry Saltz, « *Modern Gothic* », *Voice Choices* (New-York), 4-10 Février, 2004, p. C85. C'est nous qui traduisons.

³³ Tandis que l'ouvrage de Daniel Arasse est entièrement consacré à la peinture, nous voyons dans ses définitions des notions de détail « iconique et pictural » et du « tableau-machine », toute la portée qu'elles peuvent avoir sur les arts en général en ce qu'ils gardent et se rapprochent d'une façon ou de l'autre, de la notion de « représentation ». Ceci étant dit, les définitions que donne Arasse nous pousse également à reconsidérer le concept classique de « représentation » comme étant insuffisant ou inadéquat pour répondre aux problématiques nouvelles et actuelles en art.

³⁴ Daniel Arasse, *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, p. 68-275.

tableau³⁵ » qui, pour Arasse, désigne « l'opération intellectuelle par laquelle le peintre conçoit la disposition, c'est-à-dire l'arrangement des pièces du tableau³⁶ », le détail serait ainsi le « moteur » de l'œuvre, provoquant de constants revirements entre la rupture et la liaison des symboles et significations données, disloquant, écartant et contaminant l'œuvre; c'est aussi parce que le détail invite le spectateur à s'approcher et à se pencher avant de saisir l'intégralité de l'œuvre qu'il joue de la dualité entre l'hétérogénéité des parties et la synthèse de son tout. Prises séparément, les détails du « tableau-machine » sont des artifices dont les considérations sont avant tout connues (mais surtout, reconnues) par les connaisseurs. À la manière dont le mystère, au Moyen-âge n'était percé que par quelques initiés au moment du rite, le détail donne à voir le fonctionnement de l'œuvre, autrement dit il révèle « la machinerie » de la « machine ».

Si l'œuvre de David Altmejd « fait retour » sur l'histoire par son inscription dans la tradition artistique par ses références au sacré, à la littérature et à la cinématographie, le détail provoque ce même va-et-vient de l'inévitable retour à l'intérieur même de l'œuvre. C'est pour l'auteur, à la double nature du détail en tant que « *particolare* » et « *dettaglio* » - que Didi Huberman nomme « stigmat » - qu'en revient cette « double dislocation » du détail : le premier, une « petite partie » d'un ensemble, « met devant les yeux » pour reprendre l'expression utilisée par Aristote et signifie « l'aspect » tel que l'entendait antérieurement Jacques Rancière en décrivant le mystère comme « cet assemblage d'aspects épars » : le « *particolare* » c'est « un "petit important" qui résiste à la "raison", qui fait écart et, loin de se soumettre à l'unité du tout, la disloque pour susciter ce que Baudelaire appelle une "émeute des détails" [...].³⁷ » Différemment, le « *dettaglio* » disloque aussi l'œuvre « en ce qu'il en isole un élément où se noie le tout³⁸ », déplaçant du coup le dispositif spatial réglé : face à l'œuvre, le spectateur ne se voit plus imposé une distance à priori déterminée ayant entre autres pour effet de « restreindre » et « d'étendre » la relation et l'attention du spectateur à celle toute particulière des parties, des détails de l'œuvre, avant de porter à une attention générale et globale de l'œuvre.

³⁵ Daniel Arasse reprend cette expression à Roger de Piles.

³⁶ Daniel Arasse, *Le Détail*, p. 201.

³⁷ *Ibid.*, p.223.

³⁸ *Ibid.*

En ce sens, les détails, défauts, traces ou symptômes laissés par la matière et par la confection de l'œuvre qu'Altmejd se garde bien de camoufler, participent de la dimension tensionnelle de l'œuvre, tout en « ouvrant l'image » vers la réalité – elle-même partagée, voire dédoublée entre réalité et « réalité fictive » où les codes de la fiction, nous l'avons vu, ont intégré le réel. Ainsi, l'œuvre laisse apparaître des traces de doigts, des morceaux de matériaux fragmentés (mal coupés), ainsi que la propriété des matériaux choisis, soit artificielle et synthétique telle le polystyrène et les cheveux. Cela dit, l'irréel de la bête est mis à profit lorsqu'elle se réfléchit (dans les deux sens du terme) dans les miroirs. C'est alors à l'ensemble, à la totalité de l'œuvre que renvoient les traces, ces détails laissés volontairement par l'artiste : la trace, « détail négligé », dialogue ainsi avec les restes décapités du loup-garou, de l'homme-oiseau ou du géant avant que le tout ensemble se reflète, mais surtout se dédouble à l'infini dans les fragments de miroirs.

Relation entre attirance et répulsion, sublime et abject, esthétique de vie et de mort, les dualités omniprésentes devant lesquelles nous placent les œuvres, sont symptomatiques de ce que nous avons jusqu'ici nommé « synthèse de l'hétérogène ». Favorisant la sculpture plutôt que l'installation, Altmejd propose un tout, une unité, dont les nombreux éléments, appelons-les ces « fractions de réel », ne sont pas à voir de façon distinctes et autonomes³⁹. Similairement aux détails-symptômes, les fragments participent de la dynamique de l'œuvre, le « reste », la « parcelle », « le presque-rien » invitant à imaginer l'image et la forme intégrale. Comme l'écrivait Pascal Quignard dans *Vie secrète* (1998), « [l]es *fragmenta* parviennent à emprisonner une part du perdu ». En ce sens, les fragments participent de ce renvoi constant à la totalité de l'image, amenant le spectateur à imaginer l'être entier, phénomène depuis longtemps lié à la *gestalt*. Éléments divers représentés, ajointés et dispersés sur un socle, les sculptures de David Altmejd se révèlent, ultimement, comme « réordonnancement » de l'hétéroclite. « Cette façon de s'attacher à une pensée pensante, il la traduit, par exemple, au moyen de matériaux linéaires formant des méandres ou des chaînes qui traversent l'espace de ses mondes, ce qui constitue l'un des indices fréquents de son

³⁹ « Je me perçois comme un sculpteur et j'ai toujours essayé de ne pas pencher vers l'installation. [...] Les constructions que je crée [...] sont toujours contenues en elles-mêmes [...] ainsi le regardeur peut circuler autour d'elles. Je souhaite que la sculpture soit vue et comprise comme un organisme, comme un corps. » Louise Déry, *David Altmejd, The Index*, p. 46.

écriture plastique. C'est ainsi qu'il associe entre eux tant les objets que les pensées [...]. »⁴⁰ À la jonction d'un langage visuel et d'une « pensée pensante », aux frontières du réel et de la fiction desquelles jouent le « est » et le « n'est pas » métaphorique, l'œuvre d'Altmejd donne à voir des fragments d'histoires possibles, remettant du coup en question, la notion même de représentation⁴¹. Fixant l'espace réel, tout en le différenciant de l'espace de représentation, le mouvement unilatéral qu'effectue la représentation de la réalité vers la fiction ne serait plus à même de définir cette nouvelle modalité de passage que constitue le va-et-vient constant du « retour » des codes « réels » et « fictifs », et la « réinscription » de l'un dans l'autre. Si la métaphore devient pour nous le dispositif privilégié pour rendre compte de cette réalité changeante, c'est qu'elle est, nous l'avons mentionné, en perpétuelle métamorphose.

Par la fusion de l'homme à l'animal, Altmejd réanime, en les réinscrivant, les figures mythologiques de la chimère, du satyre, du centaure et de la sirène afin de témoigner du caractère changeant du vivant où la métaphore est employée pour rendre compte de l'action de la métamorphose : « Qu'elles symbolisent la peur comme chez le loup-garou ou qu'elles expriment une réalité plus poétique comme chez l'homme-oiseau, les créatures bimorphologiques de David Altmejd rappellent en effet les représentations de corps

⁴⁰ *Ibid.*, p. 36. Et c'est précisément en voulant créer une unité, explique l'artiste, qu'est apparue la figure de l'oiseau dans son œuvre : « J'ai utilisé une mince chaîne de bijouterie pour relier tous les éléments de la sculpture entre eux et pour faire circuler l'énergie. [...] J'ai donc utilisé les oiseaux pour transporter la chaîne aux alentours. »

⁴¹ Sur ces fragments hypothétiques d'histoires possibles que nous avons plutôt décrites comme étant l'effet que produit la métaphoricité des œuvres, il est important de souligner que même la démarche artistique de l'artiste suggère cette différence (quoique subtile) que nous avons analysée antérieurement entre narrativité et métaphoricité de l'œuvre. L'artiste disait lors d'une entrevue avec Peter Dubé pour la revue *Espace Sculpture* : À la question « En quoi le traitement que vous faites [du loup-garou] diffère-t-il des représentations conventionnelles que l'on trouve dans les médias populaires ? » David Altmejd répond : « Dans la culture populaire, à mon avis, on se contente de l'employer seulement comme dispositif narratif : [...] le loup-garou dans un contexte narratif ne m'intéresse pas. Je l'aime en tant qu'image : un personnage attirant, poilu et étrange, tout droit sorti de l'atmosphère romantique "fin 19^e siècle" et qui se retrouve superbement décadent au beau milieu d'une procédure résolument contemporaine ». Un peu plus loin, l'artiste ajoute : « Les sujets que je choisis sont habituellement inscrits dans des contextes narratifs. [...] Je suis conscient de cela et je l'accepte, car la sculpture est alors investie d'un "potentiel" narratif. Il n'y a pas de narration précise dans l'œuvre, plutôt une possibilité de narration. J'aime que ce potentiel puisse se déclencher quand un spectateur se trouve devant l'œuvre et qu'il y pense. [...] Même chose en ce qui concerne le sens de l'œuvre. Je ne cherche pas à l'investir de significations particulières; je tente plutôt d'intégrer des mots ou des symboles qui sont fortement connotés [...]. Là encore, ce qui importe, c'est le potentiel de signification ». Peter Dubé et David Altmejd, « L'énergie du monstrueux », *Espace Sculpture*, no 79 (printemps), 2007, p. 8 et 10.

métamorphosés présents dans toutes les grandes traditions⁴² », tout en proposant une lecture subversive des mythes de l'histoire : cette mutation, cette métamorphose des êtres chez Altmejd ne réfère pas uniquement à un imaginaire des temps anciens⁴³, mais s'entend tout autant, comme l'indique Louise Déry, à la lumière des innovations scientifiques où la science-fiction devient réalité, comme le montrent les recherches sur la génétique et le clonage : ainsi la fiction et la réalité se trouveraient (et peut-être plus que jamais auparavant) imbriquées. « Altmejd développe ainsi une métaphore de l'être et de sa propre destinée [...], en ravivant le symbole du vivant autour d'un *homme nature* ou d'un *homme animal* en train de muter. »⁴⁴

Étrange assemblage et organisation de l'informe et du désordre, les œuvres s'entendent comme autant de mondes virtuels dont les images réfléchissent et reflètent la forme ajoutée d'une réalité-fictive – la référence aux mythes, rappelons-le, étant une des formes privilégiées de cet « entre-deux », parce que permettant l'aller-retour entre la réalité et la fiction. À mi-chemin entre les deux, le mythe « qui est la mimésis plus la croyance », est une fiction qui se fait prendre pour la réalité, jusqu'à ce qu'il y ait démythification. C'est précisément ce sur quoi jouent les sculptures de Altmejd : la monstruosité toute « relative », écrivait Louise Déry, de l'œuvre *The Settler* ou *The Giant 2* par exemple, participe d'une possible démythification du monstrueux. D'abord par l'intention de l'artiste qui dit la régénérescence, la réminiscence, la survie de ces êtres plus que leur décomposition et leur fin, ensuite par la juxtaposition d'éléments foncièrement esthétiques et ludiques, telle la brillance des matériaux et les postiches blonds que portent à l'occasion les protagonistes. En fait, et en plus des stratégies de l'artiste pour renouveler notre regard face à ces êtres inquiétants, c'est à la tradition littéraire ainsi que cinématographique auxquelles remonte la représentation de ces êtres, que revient cette démythification de la figure du monstre, celle-ci ayant porté depuis des décennies, « les figures de héros et du monstre [à] se confond[re] » : Goliath, Samson, Dracula, King Kong et Hulk sont autant de vilains charismatiques qui incarnent et

⁴² Louise Déry, *David Altmejd, The Index*, p. 20.

⁴³ Nous pourrions ici reprendre l'exemple que propose Louise Déry du dieu Horus de l'Égypte ancienne qui s'incarne dans un corps d'homme à la tête de faucon, ou encore cette représentation de Lascaux d'il y a dix-sept mille ans, où le corps d'un homme à tête d'oiseau est peint, gisant à proximité d'un bison blessé. *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 10. C'est l'auteur qui souligne.

réactualisent cette dualité des antipodes de l'être, soit bon et mauvais, apollinien et dionysiaque.⁴⁵

Enfin, de ces passages réciproques que l'on observe dans l'œuvre de David Altmejd, nous avons d'abord mis en lumière l'effet dialectique entre tension et fusion que produisent d'une part, le choix des sujets, des thèmes et des matériaux, faisant dialoguer l'œuvre actuelle avec une tradition de l'art, et d'autre part, cet agencement du sublime et de l'abject, où entre la brillance des matériaux et les corps velus décapités, nous entendons la dialectique de l'attirance et de la répulsion. C'est donc par l'assemblage de matériaux hétéroclites et par ces fusions entre homme et animal, entre homme et nature, que l'artiste réitère des problématiques classiques en art pour leur insuffler un regard actuel :

Les dispositifs labyrinthiques, les loups-garous et les géants décapités ou en voie de mutation, « [...] composent un théâtre de formes et d'organismes en mutation dont les énigmes et les merveilles appartiennent à la mémoire et au temps, bien qu'elles soient destinées à s'écrire au présent [...]. D'une part, ce qui se dit dans ce travail artistique résonne entre les lignes d'un récit empreint d'Histoire, mais qui s'avère néanmoins centré sur une projection de l'humain, sur son destin universel et son désir d'immortalité. D'autre part, ce qui se vit devant ces étonnants reliquaires nous oblige à plonger dans les labyrinthes obsédants d'un imaginaire qu'il faut d'abord expulser de ses repères pour y retrouver ce chant de l'origine, ce *réenchantement* en train de naître de l'incomplétude et de la fragile nudité de tels débris de corps en jachère.⁴⁶

Si l'œuvre converse avec l'histoire, c'est aussi par le biais d'une analyse du détail, du symptôme et du symbole, chez Arasse, Didi-Huberman et Ricœur que nous avons mis l'accent sur le caractère dynamique de l'œuvre. L'œuvre en tant que « machine » où sont assemblés et agencés ces « détails-emblèmes » donne figure « aux opérations de découpage et de regroupements qui, pour reprendre un terme en son sens étymologique premier, "rythme" le continuum et le flux du réel et de ses apparences pour les différencier, leur donner contour et forme, les faire accéder au registre du symbolique »⁴⁷. Dès lors, ces

⁴⁵ Au sujet de la réinscription des mythes et des légendes d'autrefois, nous pourrions penser avec Louise Déry que notre époque « doit sans doute vivre une crise du héros pour que les artistes s'y attachent autant afin de ranimer certains pans d'une mémoire collective largement tributaire de la puissance de l'imagination suscitée par de telles créatures ». *Ibid.*, p. 58.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 60. C'est l'auteur qui souligne.

⁴⁷ Daniel Arasse, *Le Détail*, p. 210.

opérations de « découpage et d'assemblage » du réel mettent en lumière l'équivalence de cette fonction à la fois du langage artistique et du langage poétique : ces opérations sont « celles-là mêmes qui organisent le flux des apparences en objets d'une connaissance, et le chaos du réel en cosmos du naturel.⁴⁸ » C'est donc aussi à partir du jeu dialectique du symbole que nous avons suggéré ce passage toujours réciproque entre le dicible et le visible de l'image. De tous ces jeux de passages et de glissements que nous avons notés à la fois au niveau de la signification de l'œuvre et de ces effets, à la fois au niveau des concepts qui s'y appliquent, c'est pour nous l'enjeu de la métamorphose qui vient « organiser », « régler » ces propositions tensionnelles. Prise en son sens ricœurien – et non, gadamérien – la métamorphose implique un renouvellement de l'être ou de la chose originale, tout en gardant en elle les traces de l'original « transformé » et de la transformation même : la métamorphose est, pour nous, à l'image même de la métaphore. La métaphore, cette « synthèse de l'hétérogène » qui a pour ontologie ce couple dichotomique entre tension et fusion, aurait précisément pour efficace de révéler, tout en voilant, de se répéter, tout en se renouvelant. En ce sens, l'analyse de l'œuvre de Altmejd confirme pour nous la réciprocité des concepts de métamorphose et de métaphore dont l'action est bien de « faire passer » de la réalité à « sa » fiction et, inversement, de la fiction à « sa » réalité, tout en créant de l'indécidabilité (toujours « entre-deux » termes de la dialectique), qui par sa référence au sacré, aux mythes, à la mythologie, au symbolisme, produit du mystère.

3.1.2 La répétition : l'œuvre de Claudie Gagnon

Tandis que l'analyse de l'œuvre de David Altmejd nous a permis d'observer le principe de métamorphose en sa relation à la métaphore, c'est ici dans l'œuvre de Claudie Gagnon, au principe de reprise et, par extension, au phénomène de répétition auquel nous nous attarderons. Puisque si nous proposons un renouvellement de la métaphore en art actuel comme modalité d'indécidabilité créant du mystère, ce renouvellement s'appuie sur la structure toujours mouvante à la fois de la métamorphose, de la répétition et de l'incarnation (phénomène que nous verrons plus spécifiquement dans l'œuvre de Carsten Höller). En d'autres termes, le dispositif métaphorique procéderait par répétition tout en se

⁴⁸ *Ibid.*, p.212.

« métamorphosant », c'est-à-dire, tout en camouflant les indices et éléments qu'elle reprend à l'histoire. La relation entre métaphore et répétition est également soulignée par l'impossibilité de décrire et de représenter littéralement la répétition parce que son mouvement se figerait aussitôt. Réfléchir la répétition impliquerait donc un glissement vers la métaphore. Ce phénomène, bien qu'il soit omniprésent dans la pratique de l'artiste est explicité à sa plus juste valeur dans ses reconstitutions de *Tableaux Vivants*.

La reconstitution agirait par répétition selon un double procédé : d'un côté, comme repérage et assemblage d'éléments divers pour en retrouver l'original disparu, et de l'autre, comme évocation historique précise et fidèle d'un événement premier. Chez Claudie Gagnon, ce processus de reconstitution est tributaire du renouvellement de la métaphore. Il permet au spectateur de reconstituer l'histoire, le tableau, la scène originale, mais fragmentée et camouflée par le passage de la répétition. La métaphore agit comme procédé d'interprétation et comme dispositif de l'œuvre de fiction au détriment d'une reconstitution totale de l'histoire. Elle ouvre ainsi la reconstitution à des histoires fragmentaires, des histoires possibles et virtuelles.

Partant du principe spécifique au jeu de société populaire en Europe et en Amérique au début du 20^e siècle, les *Tableaux Vivants* reprennent tout en remaniant un langage visuel propre à l'histoire de l'art, au cinéma et à la littérature. « Relevant aussi bien de l'histoire sociale, que de l'histoire du théâtre et de l'histoire de l'art »⁴⁹, les tableaux vivants de Gagnon jouent moins sur la survivance des symboles au cours du temps, que sur le renouvellement de sa définition et de ses modes représentations, tous deux intrinsèquement liés aux diverses formes disciplinaires et aux contextes historiques qui les modulent. Un bref retour sur l'histoire du tableau vivant s'impose donc afin d'observer la portée du procédé de reprise qu'en propose l'œuvre de Gagnon⁵⁰.

⁴⁹ Bernard Vouilloux, *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, p. 142, cité dans Mariette Bouillet, *Claudie Gagnon*, sous la dir. de Mélanie Boucher et la coll. de Julie Bélisle, Saint-Hyacinthe, Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, 2009, p. 109.

⁵⁰ Pour tout l'adage historique du tableau vivant, voir : Mariette Bouillet, *Claudie Gagnon*, p. 109-113.

Ces tableaux, dont on voit l'apparition au 18^e siècle, impliquent déjà la transposition d'un espace pictural de représentation à celui de la scène : les tableaux sont alors de petites représentations scéniques ayant lieu au cours d'une pièce de théâtre. S'inspirant de scènes d'histoire et de mythologie, ces tableaux que l'on nomme alors « tableaux mis en action », ont précisément pour objectif de reprendre et de reconstituer une scène, a priori, picturale pour en montrer l'action – autrement dit, ils ont pour finalité de « rendre animé l'inanimé », fonction même de la métaphore aristotélicienne. À la fin du 19^e siècle, les tableaux vivants, que l'on nomme dorénavant « musées vivants », se déplacent de la scène théâtrale vers les salons des aristocrates et les fêtes foraines – devenu « jeu de société » pour la classe bourgeoise, le tableau tend alors à perdre de son sérieux. La véritable consécration du tableau vivant est en fait tributaire de l'arrivée de la photographie : les scènes photographiques, qui reproduisent alors des scènes picturales, se déroulent en atelier et exigent des modèles et figurants, un long temps de pause et d'immobilité. Ainsi, la photographie emprunte au tableau vivant et fait de ce médium alors dénigré « non pas seulement l'enregistrement d'une réalité, mais aussi un vecteur de rêve et d'imaginaire, au même titre que la peinture.⁵¹ » Ainsi, aujourd'hui, le tableau vivant recèle et s'inscrit de par ce double ancrage historique, soit scénique et photographique : tandis que les œuvres de Gagnon font références aux salons dix-huitiémistes et aux baraques foraines, les œuvres de Jeff Wall, Cindy Sherman et Joel Peter Witkin par exemple, font référence à leur tradition photographique⁵².

De cette histoire du tableau vivant, nous retiendrons trois aspects. Premièrement, le tableau vivant est le *fantasme* de la toile mise en action : il est au plus près de ce que nous aurons défini, chez David Altmejd, en tant que « motif de l'incarnation » – dans les tableaux vivants, « le corps est porteur essentiel des signes de ce théâtre sans paroles qui insuffle du temps dans l'éternel présent de la peinture.⁵³ » Deuxièmement, par la reconstitution théâtrale d'une peinture historique ou mythologique, le tableau vivant tend à devenir la fiction de l'œuvre picturale originale : reprenant certains éléments, certains détails « iconiques » de la scène picturale, le tableau « mis en acte », se révèle comme « jeu de fiction » basé sur le « réel » de la toile : le même va-et-vient plus tôt décrit s'effectue alors entre les deux jusqu'au moment

⁵¹ *Ibid.*, p. 111.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

où le tableau « imité » est deviné. En troisième lieu, nous retenons de l'apparition du tableau vivant comme intermède, une définition de « fragment de réalité », parenthèse ponctuelle, s'inscrivant au cœur d'une représentation théâtrale. Le tableau vivant se présente alors comme « parcelle de réel », tel un « morceau découpé de la toile de Rubens.⁵⁴ »

Partant de ces mêmes principes, les tableaux de Claudie Gagnon s'en différencient toutefois par un procédé de découpage et de mixage qui, gardant uniquement certains éléments reconnaissables de la toile d'origine, les agence à des fragments d'images de ses propres « fantasmes » de l'œuvre, de l'interprétation personnelle qu'elle en a fait. C'est donc par l'assemblage et l'accumulation d'images connues, certaines de Jérôme Bosch, Otto Dix, Goya, que les œuvres ont été fragmentées et altérées jusqu'au point où elles ne sont pas *représentées*, mais *suggérées*. À la vue de ces œuvres, le spectateur décèle et reconnaît dans les diverses saynètes que présente Claudie Gagnon, non pas des tableaux, mais des « effets de tableaux ». Si le jeu du tableau vivant consistait, à l'époque victorienne, en la reconstitution et la représentation d'une œuvre picturale célèbre dans le but d'en faire deviner le sujet, les mêmes règles ne s'appliquent plus à l'œuvre et à la démarche de l'artiste : certes, elle récupère l'idée du jeu de la devinette, les poses tenues, immobiles, et les regards toujours fuyant des protagonistes, mais dans le but précis de le renouveler, de mieux en transgresser les règles.

Repris et remanié par et pour un contexte actuel, les tableaux vivants dont nous pouvons nommer quelques titres évocateurs, tels *La chèvre et le chou* (1997) (fig.3.4), *Petits miracles misérables et merveilleux* (2000) (fig.3.5), *Saturnales* (2006) et *Dindon et limaces* (2008) (fig.3.6), parodient par l'écart et les divergences qu'ils opèrent entre l'original et le jeu des acteurs, mettant du coup l'accent sur les procédés de réitération, de réinscription, et plus

⁵⁴ À ce sujet, Mariette Bouillet soulignait la relation avec la littérature du 19^e siècle et son « fantasme pictural de l'incarnat, de la toile qui respire comme une peau, du souffle et du regard qui anime le corps peint. » L'auteure cite entre autres le *Chef d'œuvre inconnu* de Balzac, le *Portrait Oval* de Poe et le *Portrait de Dorion Gray* de Wilde. Elle tire aussi un exemple du roman *la Toison d'or* de Théophile Gautier, dont le personnage Tiburce serait tombé amoureux de la Madeleine dans la *Descente de la Croix* (1612-1614) de Rubens : « pourquoi as-tu le fantôme de la vie sans pouvoir vivre ? », dit-il. Désespéré, Tiburce aurait fait incarner la figure peinte de Madeleine par une jeune beauté flamande : « vous avez sans doute [...] vu ce qu'on appelle des tableaux vivants. Vous essuiez dit un morceau découpé de la toile de Rubens. » *Ibid.*, p. 113-114.

globalement, de répétition. C'est dans ce contexte que nous lisons Gilles Deleuze pour qui, « la répétition appartient à l'humour et à l'ironie.⁵⁵ » Dans l'œuvre de Claudie Gagnon, c'est par le biais du carnaval, de la fête et du fantôme (qu'ils soient littéralement représentés ou simplement suggérés) que se déguise et se masque la répétition : il suffit, par exemple, que la fête tourne au vinaigre ou que le fantôme se comporte comme un vivant pour qu'il en résulte une incongruité comique. Étrangement familière, tragique et ludique, la répétition se dédouble entre ce qui est porté à la vue, ce qui est connu et ce qui reste latent, secret et sournois. C'est aussi en mixant une mémoire historique des œuvres, à ses propres souvenirs et expériences vécues, que Claudie Gagnon réinvente le jeu, laissant le spectateur quelque part incrédule et perplexe devant l'incapacité de se remémorer, de nommer et de reconstruire de façon intégrale chaque tableau, scène et image vue et entendue dans ces œuvres théâtrales. L'artiste renouvelant, à de multiples niveaux, les principes de ce « jeu de société », nous dirons que celle-ci déplace, par ses reconstitutions, l'intérêt du tableau vivant, vers une réflexion sur le jeu énigmatique de la répétition, ce qui porte à une redéfinition de la notion de métaphore; puisque c'est bien dans une logique de répétition que la métaphore génère des phénomènes de hantise où fantômes et spectres « doublent » le concept pour le rendre visible et le remettre en question. Faisant la liaison, la synthèse entre des images survivantes connues (tel le miroir, le labyrinthe, le fantôme et la fête) et celles encore abstraites ou cachées, la métaphore permet non seulement de représenter la répétition, elle est régie par elle et elle la double : dédoublée entre le même et l'autre, entre souvenir et refoulé, entre « revenance » et nouveauté, la répétition implique de renouveler, inlassablement les images qui la rendent manifeste. Autrement dit, si le mystère de la répétition se dit en termes métaphoriques, ceux-ci ne peuvent que se renouveler à l'image de ce qu'elle répète.

Pour être plus précis, le phénomène de répétition est mis en lumière, dans les tableaux vivants de Gagnon, de trois manières différentes : d'abord, par un acte de « reprise » à la fois de ce modèle historique qu'est le « tableau mis en acte » et de l'œuvre originale qu'elle

⁵⁵ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, [1968], Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p.12. Nous pensons aussi les tableaux vivants de Claudie Gagnon en relation aux propos d'Henri Bergson sur le comique : « Est comique tout arrangement d'actes et d'événements qui nous donne, insérées l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique. » Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* [1899], Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 53.

« reconstitue ». Ensuite, par le filtre, le voile, les stratégies de camouflage de l'œuvre qui viennent masquer la « reprise » en question (la répétition étant à la fois le Même et l'Autre). Enfin, par cette forme nouvelle d'incarnation (et de transfiguration) de l'œuvre en chair, en corps, celui des acteurs – l'ultime représentation métaphorique de la répétition étant celle de son incarnation même où la structure mouvante de la répétition se voit elle-même « mise en acte ».

Réitérant des motifs antérieurs dans un contexte actuel, la répétition semble se déployer à la fois vers le passé, où sont ressassé et recensé les résidus de l'histoire, ici vers l'avenir où sa relation au quotidien comme « ce qui revient tous les jours » implique son ouverture vers « un monde possible »⁵⁶. Tout de mouvement, la répétition serait cela même qui nous amène à réfléchir notre propre expérience au temps comme étant inévitablement liée à l'épreuve du changement. Autrement dit, et comme l'exprime Sylviane Agacinski, c'est la différence qu'implique le mouvement qui permet la saisie de la succession et de laquelle résulte notre expérience au temps⁵⁷. Chaque fois répété, l'événement, l'image, le motif, apparaît comme nouveau et sert dès lors à remettre en question ce qui le précède. C'est cela de la répétition, écrit Gilles Deleuze, qui donne une puissance positive à l'Oubli, puisque c'est aussi parce que l'on oublie que se répètent sans cesse les événements et qu'ils nous apparaissent toujours sous un angle nouveau⁵⁸. Proposer une puissance positive de l'oubli, de l'absence mnésique ou encore, du refoulement, c'est leur donner une fonction de nouveauté : c'est dire que l'événement ou l'objet répété, qui ne refait pas surface chez le spectateur sous forme de souvenir, semble alors être joué, c'est-à-dire, mis en acte par des acteurs, aucune reconstitution n'étant ainsi possible. La répétition n'est donc pas uniquement répétition du Même, mais aussi, répétition de l'Autre, en ce que le Même comprend indubitablement d'écart, de différence.

[Ainsi,] [l]e théâtre de la répétition s'oppose au théâtre de la représentation [...]. Dans le théâtre de la répétition, on éprouve des forces pures, des tracés dynamiques dans l'espace qui agissent sur l'esprit sans intermédiaire, et qui l'unissent directement à la nature et à la

⁵⁶ Sylvie Ballestra-Puech, « « Tragique quotidien » et « théâtre de la répétition » », *Loxias*, Loxias 11, mis en ligne le 7 décembre 2005, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=755>

⁵⁷ Sylviane Agacinski, *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 41.

⁵⁸ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p.15.

l'histoire, un langage qui parle avant les mots, des gestes qui s'élaborent avant les corps organisés, des masques avant les visages, des spectres et des fantômes avant les personnages.⁵⁹

Par conséquent, le type de répétition dont il est question chez Deleuze, ne serait pas autant celui, très simple, de la reprise d'un même geste, d'un même motif ou d'une même œuvre; la répétition qu'il décrit ici est celle-là plus cachée, puisque camouflée, déguisée « derrière les masques qu'elle habite », répétition qui n'est jamais totalement saisissable, comprise ni connue. En ce sens, la métaphoricité de l'œuvre chez Claudie Gagnon se donnerait à voir entre autres, par l'usage du masque et du maquillage : participant de la dialectique présence/absence, le maquillage camoufle – et « contamine », pour reprendre un terme qui illustre également, chez David Altmejd, ce travestissement de la réalité – même si, par le fait même, elle fait référence, elle « reprend » tout le décorum, les traits et les couleurs de l'œuvre originale. « Incarnation » de la toile, le maquillage relève de l'attirail du peintre : la peau comme toile sert à poser des pigments afin de refaçonner, « retexturer » les visages et les corps⁶⁰. Cette métamorphose du corps même de l'acteur, exprime et ajoute une variante à cet acte que nous avons tantôt placé comme l'enjeu central de l'œuvre de Altmejd : la métamorphose de l'acteur par le biais du maquillage ou du masque, n'est que superficielle, artifice, voire surnaturelle. Par conséquent, l'artifice du maquillage met davantage l'accent sur l'emprunt, sur la reprise d'un style ou d'un visage d'un autre temps. Prise en ce sens, la métamorphose de la chair est simulacre; elle n'est qu'une impression. Prenons *La chèvre et le chou* pour exemple : pour réitérer l'image, ici le corps du *David* de Michel-Ange, l'artiste doit recréer pour ce faire l'impression originale, soit celle du marbre; de la même manière nous y voyons la Méduse, ce personnage à la chair reptilienne au miroitement métallique tiré de *L'orgueil* de Bruegel l'Ancien; nous pensons aussi aux apparitions goyesques inspirées des *Caprices* où des visages sont noircis semblant avoir été enduit de suie ou d'encre. Nonobstant, certains des tableaux de Claudie Gagnon montrent aussi la métamorphose, soit de l'être original à l'être « transformé » : dans *Petits miracles misérables et merveilleux*, des femmes se « végétalisent » telle la figure de Daphné poursuivie par Apollon, où elles se

⁵⁹ *Ibid.*, p.19.

⁶⁰ Mariette Bouillet, *Claudie Gagnon*, p. 115.

métamorphosent en branches feuillues⁶¹. Ainsi nous voyons bien la relation entre les phénomènes de métamorphose et de répétition : la métamorphose comme stratégie visuelle artistique appelle – par sa fonction métaphorique – les motifs de reprise et d’incarnation, ceux-ci menant à réfléchir, plus largement, la répétition. Inversement, la répétition impliquerait toujours une quelconque métamorphose lorsque se répétant, elle se camoufle derrière les masques qu’elle habite, créant plus d’énigmes que d’acquis conscients. L’artifice de la métamorphose invite ainsi à prendre compte, en sens inverse, de la nature de l’image originale – et ce jeu de va-et-vient n’est-il propre à l’efficace de la métaphore qui, joignant nature et artifice, tant à faire connaître, ou mieux reconnaître par le biais du « surnaturel », ce qui, de la nature, nous entoure dans le plus infime quotidien ? Proposé ainsi, le maquillage servirait à la métaphoricité de l’œuvre en créant du mystère, de l’énigme parce qu’elle *masque* la nature de la répétition en la métamorphosant en artifice. Sur la femme qui se maquille ou « se peint le visage », Baudelaire écrivait :

[qu’elle] accomplit une espèce de devoir en s’appliquant à paraître magique et surnaturelle; il faut qu’elle étonne, qu’elle charme; idole, elle doit se dorer pour être adorée. Elle doit donc emprunter à tous les arts les moyens de s’élever au-dessus de la nature pour mieux subjuguier les cœurs et frapper les esprits. Il importe fort peu que la ruse et l’artifice soient connus de tous, si le succès en est certain et l’effet toujours irrésistible. [...] ce que notre temps appelle vulgairement *maquillage*, qui ne voit que l’usage de la poudre de riz, [...] a pour but et pour résultat de faire disparaître du teint toutes les taches que la nature y a outrageusement semées, et de créer une unité abstraite dans le gain et la couleur de la peau, laquelle unité, [...] rapproche immédiatement l’être humain de la statue, c’est-à-dire d’un être divin et supérieur ? Quant au noir artificiel qui cerne l’œil et au rouge qui marque la partie supérieure de la joue, [...] [ils] représentent la vie, une vie surnaturelle et excessive; [...] et ajoutent à un beau visage féminin la passion mystérieuse de la prêtresse.⁶²

Véritable « parcelles du réel », ces acteurs qui incarnent par leurs poses, leurs accoutrements, leurs masques et leurs maquillages, dans l’œuvre de Claudie Gagnon, des œuvres d’art célèbres – cela particulièrement dans le plus récent tableau de l’artiste intitulé *Dindons et Limaces* – laissent du coup entrevoir les limites de la représentation : « quand on dit que le mouvement c’est la répétition précise Deleuze, on ne parle pas de l’interprétation des acteurs, on pense plutôt à l’espace scénique, au vide de cet espace, à la manière dont il est rempli,

⁶¹ Pour les exemples ci haut: Mariette Bouillet, *Claudie Gagnon*, p. 115.

⁶² Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, p. 492-493.

déterminé, par des signes et des masques, à travers lesquels l'acteur joue un rôle qui joue d'autres rôles, et comment la répétition se tisse d'un point remarquable à un autre en comprenant en soi les différences.⁶³ » Incarnation du « réel » de la toile ou, dans d'autres cas, des bribes de vie, de rêve ou de fantasme de l'artiste, les tableaux vivants de Gagnon se révèlent comme de « fragments de fictions » qui percent et intègrent le quotidien au point qu'il n'est plus possible de distinguer adéquatement la réalité de la fiction, l'œuvre originale, des souvenirs de l'artiste⁶⁴. Ainsi, par ces « effets de tableaux », l'artiste ne représente pas ni même ne reconstitue une œuvre traditionnelle, mais en suggère plutôt, par l'intégration de symboles et détails iconiques, ses références à l'histoire, tout en faisant allusion à son propre renouvellement au travers du temps. « Si ces différents modes d'existence scénique relèvent de la répétition par opposition à la représentation, c'est parce qu'ils impliquent le mouvement et renvoient toujours à un ailleurs, qu'il soit spatial ou temporel. [...] Il ne s'agit de représenter l'événement mais de tracer vers lui, par le dédoublement de l'espace et la parole qui le relate, une ligne de fuite. »⁶⁵ Non seulement ces mots de Sylvie Ballestra-Puech permettent d'observer ce glissement de la répétition vers la métaphore, mais ils établissent très clairement les limites de la représentation : figée, celle-ci n'est pas (ou n'est plus) à même de témoigner des phénomènes, ici, de répétition et de métamorphose, tous deux créant du mystère – modalité d'indécidabilité propre à la métaphore – ni du mouvement répétitif de va-et-vient qu'ils impliquent aussitôt.

Si donc la métaphore rend manifeste l'enjeu de la répétition dans les tableaux vivants de Claudie Gagnon, elle le fait à deux niveaux et de deux façons : c'est d'abord en joignant mots et images, passés et actuels que la métaphore non seulement fait image à la répétition, mais témoigne aussi de sa propre efficacité à se renouveler. D'autre part, c'est en créant du

⁶³ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 19.

⁶⁴ Précisons que ce que nous nommons le « motif d'incarnation » est intrinsèquement lié à ce nous avons antérieurement proposé comme « motif du double » : répondant au fantasme de voir des œuvres « mis en acte », en mouvement, le corps des acteurs mis en scène dans les tableaux vivants de Claudie Gagnon incarneraient ce double, cette image et reflet de nous-mêmes « où nous nous projetons symboliquement dans l'espace du corps ». Jacinto Lageira (dir.), *Du mot à l'image & du son au mot. Théories, manifestes, documents : une anthologie de 1897 à 2005*, Marseille, Le mot et le reste, 2006, p. 22.

⁶⁵ Sylvie Ballestra-Puech, « « Tragique quotidien » et « théâtre de la répétition » », *Loxias*, Loxias 11, mis en ligne le 7 décembre 2005, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=755>

mystère que la métaphore reprend des concepts souvent oubliés les renouvelant aussitôt – principe qu’aura défini Jacques Rancière comme modalité actuelle d’indécidabilité, tel que nous l’avons vu au chapitre précédent. Ainsi, plus qu’une métaphore littérale et latérale qui consiste en des stratégies d’évocation, l’efficace de la métaphore entendue en son sens poétique crée, comme le disait Paul Ricœur, une nouvelle pertinence sémantique à partir d’une attribution impertinente, en provoquant l’écèlement de significations antérieures pour en établir de nouvelles sur les ruines des précédentes⁶⁶. En ce sens, « les effets de tableaux » que produisent les œuvres de Claudie Gagnon où sont fragmentées images et symboles de l’histoire avant d’être assemblés aux souvenirs de l’artiste, ne tendraient pas vers une reconstitution de l’histoire ou du récit original, mais plutôt vers une mise en relation d’éléments hétérogènes, lointains et proches, étranges et familiers, pour en former une signification inédite, poussant à réfléchir à cela même qui l’entraîne, c’est-à-dire, « ce qui fait retour » – ce qui fait référence chez Georges Didi Huberman⁶⁷ à l’idée de « survivance » et chez Jean-François Hamel⁶⁸, à la « revenance ». Conjointement aux œuvre qui remettent en question les procédés narratifs traditionnels, souvent par une mise en échec de la structure par des effets de boucle, de reprise et de coupure, les tableaux vivants de Claudie Gagnon s’érigent sur une structure métaphorique et en questionne les procédés mêmes qui l’engendrent où nous entendons que si la métaphore reprend, tout en renouvellement, elle le fait à l’image de la répétition.

C’est bien ici le mystère de la répétition que mettent en jeu les tableaux vivants de Claudie Gagnon : par l’assemblage et l’accumulation d’éléments appartenant d’un côté, à certaines œuvres et symboles passés, de l’autre, aux souvenirs fragmentés de l’artiste, ses œuvres créent du doute, de l’énigme chez le spectateur qui, essayant de reconstruire les tableaux, se rend à l’évidence d’une impossible reconstitution intégrale, mais peut dès lors se laisser prendre au jeu de la métaphore qui plutôt suggère et propose des mondes virtuels possibles. Si nous mettons l’accent sur l’énigme que présente la notion de répétition, la proposant

⁶⁶ Paul Ricœur, « Narrativité et temporalité », in *Le temps*, p. 195-196, et Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 251.

⁶⁷ *Devant le temps. Histoire de l’art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, 286 p. Ainsi que, *L’Image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, 592 p.

⁶⁸ *Revenances de l’histoire : répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, 2006, 234 p.

comme enjeu central des tableaux de Gagnon, c'est avant tout parce que le mouvement de la répétition semble constituer et générer le mystère depuis le début des temps et, par extension, parce que le mystère est depuis toujours le lieu privilégié de la métaphore. Les événements, les idées, les images se répétant perpétuellement sous le signe de l'autre, de la nouveauté, le mystère de la répétition implique précisément de ne jamais réellement en saisir l'origine, mais pis encore de ne jamais savoir par quels chemins on la trouvera, renouvelée. Autant la répétition garde en elle les traces d'un passé, autant elle couve les germes de « tous les possibles à venir ». C'est en ce sens que Jacques Rancière décrit le mystère comme une des modalités actuelles d'indécidabilité en art.

Dans les tableaux vivants de Claudie Gagnon, c'est entre autres par la représentation métaphorique du carnaval, du fantôme et de la fête qu'est décelé d'une part, le mouvement énigmatique de la répétition, d'autre part, sa dimension critique. D'abord le carnaval, en ce qu'il a de grotesque et de burlesque est entre autre dépeint par le maquillage et le teint blafard des acteurs, par des personnages masculins et féminins déviants et dérisoires, extravagants créant des effets de débordements propres au comique cynique. Le carnaval a de particulier de mettre en scène le quotidien de façon ponctuelle; il passe et repasse une fois l'an emportant avec lui tout le nécessaire aux fins de l'événement. Il est ainsi l'extraordinaire qui perce l'ordinaire. Tout de masques et de déguisements, le carnaval est en quelque sorte la représentation idéale d'un « théâtre du monde » baroque qui réfléchit l'illusion au lieu de la créer. Aussi, ce qu'il partage avec la fête et le rend inquiétant, ce sont ses retours. Répétés, ils ne sont pourtant jamais les mêmes. Mais si la fête se perpétue sous le signe du « même », tout en étant jamais l'exacte réplique de celle qui la précède, elle reste ainsi authentique et fidèle à son origine en « étant toujours autre », écrivait Gadamer. C'est le « retour de la fête » qui fait de cette structure temporelle, une structure aussi énigmatique à ce jour. Célébration instantanée, les distinctions habituelles entre passé, présent et futur ne peuvent, dans ce cas, être employés. Le carnaval et la fête seraient donc la représentation de l'événement qui, dans l'instant, rassemble les restes d'une histoire passée et le germe de celles à venir. C'est parce que nous participons au carnaval et que nous entrons dans la fête sans savoir, ni prévoir ce qui cette fois sera répété, qu'ils sont tous deux énigmes et nouveauté. Le retour de la fête est

toujours d'une certaine façon inquiétante et étrange, elle peut rapidement prendre des allures de cauchemars, devenant ainsi l'hantise même de sa répétition.

Cet effet de hantise est celui-là du fantôme, lui aussi instrument de remise en question dans l'œuvre de Claudie Gagnon. Dans ses tableaux, les fantômes font retour d'abord par l'entremise des personnages qui, ternes aux accoutrements vieillots et flétris, semblent venir ou plutôt revenir d'un autre temps : leur présence joue précisément sur le fait qu'il s'avère impossible de déceler si les personnages interprétés sont ceux empruntés des tableaux, du cinéma, des contes auxquels ils font référence ou s'ils sont littéralement les hôtes et les invités ayant lors d'une fête participé à un des tableaux vivants. Différemment, ce sont aussi les symboles qui font figures de fantôme dans l'œuvre : utilisés ou suggérés, le masque, le miroir, la bibliothèque, le labyrinthe sont depuis toujours des symboles repris en métaphores. Et si pourtant ces formules symboliques reviennent et survivent, c'est entre autres en jouant de leur première signification à laquelle s'ajoute tout le contexte de l'œuvre dans laquelle elles se trouvent. Leur corrélation à l'œuvre intégrale fait donc aussi toujours figure de nouveauté : le retour des formes au cœur du quotidien créant des anachronismes. Plus qu'une permanence, l'anachronisme est survivance : « il a toujours à voir avec le spectre ou le fantôme, écrit Sylviane Agacinski, la survivance étant la figure d'un retour qui conjure ou trompe la disparition, sans la nier.⁶⁹ » Survivance ou revenance, les images et symboles ici répétés deviennent, (d'autant plus qu'ils reviennent), une façon de transgresser la mort. Le fantôme est ainsi bien le motif du double par excellence. Il est, et provoque, l'inquiétante étrangeté chez Freud, il est et provoque le spectre chez Jacques Derrida, la survivance et l'empreinte chez Georges Didi-Huberman, la revenance chez Jean-François Hamel; le fantôme est à la fois la notion de hantise propre à la psychanalyse et le double métaphysique de la philosophie. La métaphore joue ainsi de la signification qui survit à ces symboles passés et de leur signification nouvelle propre à leur réapparition où autant la survivance porte la réflexion vers le passé, autant la réapparition le fait, vers le présent.

C'est donc parce que la métaphore est avant tout « déplacement » et le symbole « accord », signe d'alliance, que « la métaphore symboliste est, pour Jacques Rancière, le geste d'un

⁶⁹ Sylviane Agacinski, *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*, p. 118.

déplacement qui met ensemble, en forme de fleur virtuelle.⁷⁰ » Ainsi, la métaphore « déploie » et « replie », pour unir dans un même geste ce à quoi elle fait allusion et ce vers quoi elle fait « suggestion ». Entre déploiement et repliement, c'est le « pli » que nous avons précédemment évoqué qui permet le mieux de penser la métaphore en sa relation au mystère de la répétition. C'est entre le déploiement et le repliement de la répétition que nous entendions plus tôt les mots de Sylviane Agacinski pour qui « la pensée humaine déborde largement son propre temps grâce à l'héritage des générations antérieures, dont les traces et les restes desquelles héritent les générations avec leur corps et leur culture, constituent plus d'énigmes que d'acquis conscients, plus d'opacité que de savoir ». C'est bien parce que « [l']image, comme vestige, entre en rivalité avec la remémoration qu'elle sert moins le souvenir qu'elle ne supprime. Elle le remplace déjà parce qu'elle est là, sensible, réelle, présente, alors qu'un souvenir est flou et insaisissable : elle le remplace encore lorsque le souvenir de l'image (et non plus l'image elle-même) masque le souvenir de la chose et fait écran à tout retour au passé⁷¹ », à toute possibilité de reconstitution. Ainsi, tout procédé artistique qui enregistre, inscrit ou représente « quelque chose d'autre » contribue à constituer une mémoire mixte, pour lequel le vécu est amalgamé aux traces, les images artificielles fonctionnant comme des équivalents de l'expérience vécue.

Si les tableaux vivants de Claudie Gagnon empêchent aujourd'hui la reconstitution de la scène et plus globalement, de l'histoire, c'est qu'ils emploient des procédés de reprise et de répétition où la répétition en ce qu'elle implique d'écart et de nouveauté ferait conséquemment, « écran au passé ». Paradoxalement, c'est dire que la reconstitution proposée dans les tableaux de Gagnon du jeu original, est ce qui précisément dans son acte de répétition, rend caduque toute possibilité de reconstitution, provoquant plutôt un glissement nécessaire vers une métaphorique de la hantise, où la métaphore ne reconstitue plus l'histoire, mais en rend manifeste les possibilités.

⁷⁰ Jacques Rancière, *Mallarmé, La politique de la sirène*, p. 32-33.

⁷¹ Sylviane Agacinski, *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*, p. 112-113.

3.1.3 L'incarnation : l'œuvre de Carsten Höller

Dans cette même ligne d'idée, ce sont aussi les œuvres et la démarche artistique de l'artiste actuel Carsten Höller qui poussent à remettre en question les limites de la représentation, tout en proposant du coup un renouvellement de la définition de métaphore – la métaphoricité des œuvres « suggérant » sa relation à l'histoire plutôt que sa « représentation ». Quoique différemment de David Altmejd et de Claudie Gagnon, c'est aussi en faisant référence à l'enfance et à l'histoire en ce qu'elles renvoient au conte, au mythe et à la mythologie, que les œuvres de Höller nous permettent de mieux arrimer la définition de métaphore aux arts visuels actuels.

Ses œuvres dénotent une « mise en acte » – propre au « motif d'incarnation » – mais de façon différente : réitérant des sujets et des thèmes traditionnels, c'est dans plusieurs cas à travers la participation même du spectateur que se traduit cette « mise en acte » et cette « réinscription » d'images participant de l'imaginaire collectif. Par exemple, *Flying Machine* (1996) présentée lors de l'exposition *A Kind of Magic : The Art of Transforming* au Kunstmuseum de Luzern en 2005, consistait en un dispositif cylindrique où au sommet du mat était attachée une corde à laquelle le spectateur pouvait être harnaché avant de « s'envoler ». Le spectateur était ainsi appelé à se transformer et à éprouver, pendant un instant, la sensation d'un homme-oiseau – tel Icare, ce dieu égyptien dont la référence était aussi suggérée dans l'œuvre d'Altmejd. L'œuvre de Höller replace donc du coup la notion de corps « incarné », tel que nous l'avons aussi développée chez Claudie Gagnon où, cette fois, c'est le corps même du spectateur qui fait mémoire aux images, aux mythes et aux symboles passés lorsqu'ils se voient « réactivés » lors de l'expérience de l'œuvre. Reprenant la pensée de Jean-Luc Nancy, Chantal Pontbriand écrivait de cet état du corps, qu'à cet instant il « [...] touche au vide, donnant l'impression d'embrasser l'univers, d'être libéré du poids de son propre corps pour faire corps avec le monde lui-même. Atteindre un état de corps-monde, un état impossible où le soi rencontre la communauté, communion mystique avec l'univers⁷² » - ce qui n'est pas sans faire allusion à toute une tradition du corps sacré et à sa place dans le

⁷² Chantal Pontbriand, « Carsten Höller : Vertige / le Kairòs à l'œuvre », *Parachute : Extra Humain – SC*, no 121 (hiver), p. 44.

rite. Mais cette œuvre répond aussi au fantasme de voler qui, au moment de l'enfance, s'incarne de diverses façons (le port de la cape, le saut sur le lit, etc.). Elle suggère ainsi le jeu, celui que nous avons noté aux limites de la réalité et de la fiction comme le jeu des enfants qui se costument afin de différencier, dès leur jeune âge, ce qui est « pour de vrai » de ce qui est « pour de faux », tel que l'écrivait Jean-Marie Schaeffer. L'image évoquée par l'action de « voler comme un oiseau » est alors celui du rêve, de l'enfance, de cette image d'avant les mots, d'avant la signification codée du récit, comme la décrivaient Christian Metz et Christian Zimmer. À cet égard, l'œuvre intitulée *The Pinocchio Effect* (1994) dont le titre affiche clairement sa référence au roman de Collodi, démontre ici aussi l'efficacité du dispositif métaphorique de l'œuvre : à l'aide d'un petit mécanisme produisant des vibrations, le spectateur qui, participant au jeu, appose le moteur sur son nez, a alors l'impression que son nez s'allonge. Jeu de perceptions, l'œuvre agit ainsi par impression, par suggestion et par allusion, puisque le titre crée chez le spectateur des attentes et des appréhensions, alors qu'il craint de voir son nez allonger à la manière de Pinocchio.

Non seulement les œuvres de Höller inquiètent, au sens où le spectateur doit accepter de participer, malgré les risques physiques qu'implique l'œuvre, de voler ou de voir son nez croître, mais plusieurs des œuvres de l'artiste déstabilisent, produisant également du vertige, comme le font ses carrousels, ses balançoires et ses glissades. *Mirror Carousel* (2005) (fig.3.7), *Amusement Park* (2006) (fig.3.8) et *Test Site* (2006) (fig.3.9) sont des œuvres représentatives d'une volonté de créer du vertige. Si ce vertige est, dans certaines œuvres, physique et réel, tel que dans *Mirror Carroussel* où le spectateur est invité à prendre place dans un tourniquet fait entièrement de miroirs ou dans *Test Site*, cette glissade de 90 pieds permettant aux spectateurs de glisser de l'étage supérieure de la Tate Modern Gallery à Londres, au rez-de-chaussée, il est en d'autres occasions suggéré, comme il est le cas dans *Amusement Park* : cette installation présentée par le Musée des Beaux-Arts d'Ottawa à l'Espace Shawinigan en 2007, montrait une fête foraine déchue et abandonnée aux manèges défraîchis dont le mouvement avait été réfréné à son maximum. Emprunté au cinéma, ce procédé de ralentissement avait entre autres pour effet de mettre en tension le temps momentané de la célébration et celui contrasté du vide et du ralenti. Mais c'est donc aussi par des phénomènes de hantise que passe la représentation de l'œuvre : retour sur l'enfance, la

fête, le carnaval, le mouvement circulaire des manèges qui n'accueillent aucun participant, rend manifeste « une inquiétante étrangeté », comme l'a définie Freud, dont les motifs les plus importants sont ceux de la répétition du même, du retour du refoulé, du retour du fantôme et du brouillage des frontières entre réalité et fantaisie.

Upside-Down Mushroom Room (2000) (fig.3.10) crée aussi du vertige parce qu'elle joue sur la perception humaine. Et lorsque l'art se propose de penser la perception en ce quelle est et ce qu'elle a de manipulable, toutes certitudes et habitudes doivent être mises à l'écart. Dans une salle sans dessus dessous, des luminaires sont installés au plancher, tandis que de gigantesques champignons pivotent au plafond. Le vertige ressenti en présence d'une telle œuvre, ne serait pas uniquement lié au contexte d'exposition, mais aussi à la relation que l'œuvre propose au réel. Remettant en doute les schèmes habituels de la perception, l'œuvre impose au spectateur de repenser « sa » réalité comme accumulation de données subjectives et arbitraires, lui permettant de se « bâtir » une conception nouvelle témoignant plus justement de cette fragmentation du réel. C'est donc par les écarts qu'elle opère face au réel, que l'œuvre de fiction permet de réintégrer celui-ci d'une toute autre façon. Mais davantage encore, c'est à tout un imaginaire de l'enfance lié aux contes, tel *Alice au pays des merveilles* (1865) de Lewis Carroll, que fait allusion cette œuvre. L'œuvre reprend ainsi un des symboles, un détail « iconique » pour Arasse, du roman de Carroll, celui du champignon sur lequel siégeait, lentement, tranquillement, la chenille fumant sa pipe. Installés au plafond et tournant lentement sur eux-mêmes, la disposition des champignons dans l'œuvre de Höller accentue les analogies faites aux images d'enfance et au symbole populaire lié à l'imaginaire de la drogue auquel auront déjà référé plusieurs peintres surréalistes. Considérant que l'œuvre de Höller « représente » des champignons, nous retrouvons ici ce lien prépondérant de la métaphore à la mimésis comme représentation. Mais la représentation de ces champignons montre aussi les limites de celle-ci : si Höller avait gardé les dimensions originales des champignons tout en les plaçant au sol plutôt qu'au plafond, l'œuvre, qui n'aurait certes pas eu le même effet sur le spectateur, n'aurait pas non plus permis de remettre en question ce à quoi elle réfère. Par la métaphoricité de l'œuvre, Höller réussit donc à déformer « juste assez » la réalité pour que l'effet ébranle nos perceptions en nous mettant face au « comme si c'était ainsi... » de la réalité.

Les œuvres participent toutes d'une recherche et d'une problématique « expérimentales⁷³ » - à la fois au niveau de l'intention de l'artiste qui recherche et teste les moyens, les situations, les motifs et les effets créant potentiellement du doute, du vertige, du mystère, à la fois au niveau de l'expérience des spectateurs qui doivent, pour leur part, se laisser prendre au jeu de cette « expérimentation ». Les œuvres de Höller - plus qu'une science dont les résultats seraient concrets - sont autant d'hypothèses où sont vérifiées « les possibilités de mystère ». Notons, à ce sujet, que plusieurs titres d'œuvres proposent d'emblée cette relation entre l'art et la science, évoquant souvent la forme même d'un laboratoire scientifique: pensons au *Laboratoire du doute* (1999) et à *Test Site* (2006) par exemple. Cependant, c'est également une réputation qui précède l'artiste : de nombreux textes critiques ont, jusqu'à ce jour, participé à cette image de l'artiste comme « savant fou ». Non seulement porte-t-il le sarrau blanc du scientifique en atelier, c'est aussi à ses études et à sa carrière antérieure que font écho les prémisses scientifiques de son art : antérieurement à sa vie d'artiste de renommée internationale, Carsten Höller a mené des études post-doctorales en phytopathologie, agronomie et entomologie. Lorsque débute sa production artistique dans les années quatre-vingt, il se spécialise alors dans la communication chez les insectes. De ce bagage hétéroclite, scientifique et artistique, l'artiste remplace la doxa deleuzienne du « devenir-enfant », « devenir-animal », « devenir-femme », par celle du « avoir-été un enfant », « avoir-été un entomologiste », un « spectateur », ce qui, du coup, renvoie à l'a priori de la signification métaphorique.

De toutes ses œuvres néanmoins, un élément les rassemble, les unit : celui d'un jeu de la perception du réel où par des moyens de fiction, les œuvres - pour la plupart, participatives - intègrent le réel et le remettent en question : que voyons-nous vraiment lorsque nous regardons ? Et si ce que nous nommons « le réel » était cet assemblage fragmentaire d'images ajustées, transformées et adaptées aussitôt captées par l'œil aux fins de notre compréhension ; autrement dit, et si ce que nous nommons hâtivement « le réel » n'était en fait que le fruit de notre imaginaire, n'était en fait que fiction ? Tels sont des exemples de questions qu'adressent les œuvres de Höller. Par un recours constant aux explorations

⁷³ Kim Seung-Duk et Carsten Höller (entretien), « Carsten Höller, Mac, Marseille », *Frog, Accidents Never Happen*, no 1 (printemps-été), 2005, p.1-4.

psychanalytiques, les œuvres de l'artiste reprennent les motifs qui, chez Freud, créent de « l'inquiétante étrangeté » pour les arrimer à un contexte artistique qui « sème le doute » : par exemple toute l'exposition rétrospective *Carsten Höller* présentée au Musée d'art contemporain de Marseille en 2004 était construite sur le principe de symétrie du test de Rorschach⁷⁴. Chacune des œuvres fonctionnant aussi sur le mode du double, de la duplication et de la reprise⁷⁵, c'est l'exploration de ces modes opératoires qui, de l'exposition, créent chez le spectateur hallucination, doute, hésitation et confusion. D'un bout à l'autre du musée, l'artiste a disposé deux chambres en tous points identiques, mais symétriquement inversées comme dans un miroir. Néanmoins, la réalité spatiale de ces pièces interdit de tomber dans le virtuel, laissant flotter l'hypothèse, voire la possibilité de la réalité qui se répète⁷⁶. « Tout, chez Carsten Höller [...] est miroir. Non pas miroir de quelque chose, non pas ce "miroir qu'on promène le long d'une route", formule définitoire du réalisme [...] mais miroitement infini, sans plus aucun référent objectif. Autant dire que tout ce qui s'y donne comme "réel" est englouti par cette aventure troublée du regard.⁷⁷ » Ainsi, la reprise a pour effet, autant dans la mise en exposition que dans les œuvres, de doubler le réel, faisant de la représentation du monde, un monde possible⁷⁸. Toutes pièces et toutes œuvres se voyant ainsi dédoublées, c'est en déambulant dans cet espace labyrinthique que le spectateur, perdant rapidement ses repères, faisait alors l'expérience de « l'*unheimlich* » tel que défini par Freud, c'est-à-dire de cette « inquiétante étrangeté » liée à l'impression de « déjà vu ». De l'impression du « déjà

⁷⁴ « Exploitant à merveille l'architecture étrangement symétrique du lieu, Carsten Höller dédouble en effet tous les dispositifs. Une manière de "plier l'exposition", selon son expression. D'en faire un lieu qui interdit paradoxalement toute progression, un espace limite cauchemardesque de stagnation, de retour au même. Un lieu qui se referme sur le spectateur. » Judicaël Lavrador, « Extension du domaine de l'hallu », *Les Inrockuptibles*, no 450, 14-20 Juillet, 2004, p. 2.

⁷⁵ Sur ce procédé de reprise inhérent à l'œuvre de Carsten Höller, Jean-Max Colard ajoute avec justesse : « Je prête à la "reprise" [chez Carsten Höller] le sous-titre de l'œuvre de Søren Kierkegaard : "essai de psychologie expérimentale". » (*La reprise* étant également le titre de l'ouvrage de Kierkegaard longtemps publié sous, *La répétition*.) Jean-Max Colard, (17999 signes), « Carsten Höller, Mac, Marseille », *Frog, Accidents Never Happen*, no 1 (printemps-été), 2005, p. 7.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 5.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 6.

⁷⁸ À ce sujet, Jean-Max Colard précise que si les artistes des années soixante-dix interrogent les modèles de déconstruction du récit traditionnel, à l'inverse, les artistes des années quatre-vingt-dix, développent des mécanismes opérant de la fiction vers le réel. « Ainsi, ce n'est pas l'invention de nouvelles formes narratives qui guide ces artistes, mais plutôt l'idée de "savoir ce que ces structures produisent". Savoir comment elles peuvent faire retour sur le réel. Et comment les introduire dans le cours ordinaire de la vie. » *Ibid.*

vu », au retour du refoulé et au retour du fantôme chez Freud, ce qui inquiète en fait est cette répétition du même comme un autre, c'est-à-dire en ce que le même implique d'écart, tel que nous l'avons déjà suggéré. C'est donc ici, en doublant les œuvres, les pièces, les lieux que l'exposition de Carsten Höller a pour effet de produire chez le spectateur l'impression de revenir sur ses pas, de répéter un seul et même trajet, cela même que Freud donne en exemple afin d'expliciter ce sentiment d'inquiétante étrangeté :

Un jour que je flânais, par un chaud après-midi d'été, dans les rues inconnues et désertes d'une petite ville italienne, je tombai par hasard dans une zone sur le caractère de laquelle je ne pus longtemps rester dans le doute. Aux fenêtres des petites maisons, on ne pouvait voir que des femmes fardées, et je me hâtai de quitter la ruelle au premier croisement. Mais après avoir erré pendant un moment sans guide, je me retrouvai soudain dans la même rue où je commençai à susciter quelque curiosité, et mon éloignement hâtif eut pour seul effet de m'y reconduire une troisième fois par un nouveau détour. Mais je fus saisi alors d'un sentiment que je ne peux que qualifier d'*unheimlich* [...].⁷⁹

Effet de « déjà vu », jeu de miroirs et autres motifs du double, c'est à travers eux que l'artiste réfléchit les possibilités de mystère. Ce qui nous intéresse donc particulièrement chez Carsten Höller est le questionnement, les procédés de création de l'œuvre qui, nous semble-t-il sont bien comparables à ceux qu'entraîne la métaphore : l'artiste cherche, par l'entremise de ses œuvres, à définir, voire à établir les motifs et éléments produisant chez le spectateur, doute, vertige et mystère.

Mais s'interroger sur les stratégies de mystère dans l'œuvre de Höller c'est aussi appréhender et questionner la place du spectateur – parce que c'est bien à la fois pour lui et par lui que se concrétisent véritablement ces effets de doute et de vertige, et davantage encore, c'est lui qui, « animé », « mis en action » dans *Flying Machine*, *The Pinocchio Effect* ou encore *Test Site*, permet de rendre compte de la teneur métaphorique de l'œuvre. Si dans ces deux premières œuvres, le spectateur se voit attribuer le titre – et la fonction – du dieu Icare et de Pinocchio, dans *Test Site*, il est littéralement invité à glisser et à mettre en relation (« *linking* ») dans les mots de l'artiste, « l'étage des arts contemporains à celle des arts moins contemporains.⁸⁰ »

⁷⁹ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, p. 240.

⁸⁰ Karen Wright, « Down the chute at Tate Modern: Carsten Höller's London Tubes », *Modern Painters*, Octobre 2006, p. 86.

Par ailleurs, c'est aussi de par ses œuvres qui évoquent le miroir, le double et l'empreinte que le spectateur participe à l'« incarnation » même du jeu métaphorique : les œuvres n'étant dès lors plus uniquement « à propos de quelque chose », mais devenant aussi « cette chose qu'elle représente. »⁸¹ Ainsi, en intégrant le spectateur à l'œuvre – ce qui une fois de plus brouille les frontières entre réalité et fiction – celle-ci tend à remettre en question la traditionnelle métaphore du jeu de miroir, comme reflet de la réalité ou comme illusion du double. Plus qu'une représentation, l'œuvre qui « met en action » la chose qu'elle représente invite à revoir et à repenser le motif du double et du miroir tels qu'ils apparaissaient au seuil de la modernité. Décrivant le jeu de miroir à l'œuvre dans les *Ménines* de Vélasquez, Catherine Perret souligne du coup l'intérêt et la nécessité de reformuler la problématique du double, du reflet, du miroir dans l'œuvre de Höller :

Le miroir dans les *Ménines* cesse de désigner la clôture de la représentation [et] sa référence théologique. Par un effet contraire à celle-ci, au jeu avec la référence qu'elle induit, au vertige qu'elle est susceptible de créer entre illusion et réalité, tous effets portés traditionnellement au compte de l'esthétique dite "baroque", ce qu'il représente au cœur du tableau, c'est le spectateur. Le miroir l'y représente au sens propre du terme : c'est-à-dire qu'il l'y transporte. Par l'œil du miroir, le tableau vient pour ainsi dire chercher le spectateur, il happe son regard, il le contraint à l'expérience déchirante d'être là-bas et ici [...] Il le transporte donc, mais *in absentia*, en absence de corps. [...] Le miroir fait du spectateur ce lieu vide où le tableau apparaît, fait image.⁸²

Néanmoins, si le miroir chez Vélasquez « fait du spectateur ce lieu vide », c'est le spectateur qui, dans l'œuvre de Höller, occupe la fonction même du miroir, ce qui remet en question les significations traditionnellement liées au miroir et implique le renouvellement des notions à la fois de représentation et de métaphore : l'évocation du miroir ou du reflet chez Höller ne « transporte plus le spectateur *in absentia* », mais l'intègre dorénavant à même ce jeu spéculaire. Ne retrouvons-nous pas dès lors la fonction première de la métaphore de « rendre les choses comme en acte », de « rendre l'inanimé comme animé » ? En ce sens, les œuvres de Höller s'entendent comme « *l'incarnation* de mondes possibles et habitables » et se révèlent comme autant d'hypothèses de mystère. Le spectateur n'est plus *déplacé* vers un ailleurs, mais bien *replacé* dans un contexte spatio-temporel qui interpelle l'histoire – la

⁸¹ Daniel Birnbaum, « Mice and Man : The art of Carsten Höller and Rosemarie Trockel », *Art Forum*, 2001, p. 117.

⁸² Catherine Perret, *Les porteurs d'ombre: mimesis et modernité*, Paris, Belin, 2001, p. 60-61.

sienne et celle de l'œuvre – devenant lui-même le dispositif métaphorique qui « fait paraître le langage ». Par conséquent le spectateur, c'est-à-dire ce pour qui et ce par quoi se matérialise et est rendue manifeste la métaphore est dans l'œuvre de Höller littéralement métaphorique : de l'événement sémantique de la rencontre entre les significations réglées de l'œuvre et ses « horizons d'attentes », l'imaginaire du spectateur est ce qui fait « acte de passage », tout en « mettant en acte » les motifs de double et de reflet. Le spectateur « est » métaphorique parce qu'il est le point de glissement entre ces significations d'hier et d'aujourd'hui et parce que c'est lui qui, dès lors, produit le « comme si » de la pointe critique et tensionnelle propre à l'efficace de la métaphore (qui dit : « comme si j'étais Pinocchio »), dont le mystérieux jeu de passage entre « est » et « n'est pas » (« ce que j'entends être »), classe la métaphore parmi les modalités actuelles d'indécidabilité.

CONCLUSION

En regard des considérations actuelles sur les notions de jeu, de mimésis, de mythe et de mystère en philosophie et en histoire de l'art, nous avons suggéré de remettre en question celle, indubitablement liée, de métaphore. À la lumière d'une représentation fragmentée de l'histoire de par des références temporelles et littéraires en art actuel, nous avons redéfini la métaphore comme dispositif de passage entre réalité et fiction. Au-delà des limites de la représentation mimétique qui fige la dialectique et le mouvement inhérent à ces concepts, nous avons proposé le renouvellement de la notion de métaphore comme modalité actuelle d'indécidabilité produisant du mystère.

Ayant explicité, dans le premier chapitre, la métaphore dans sa relation toujours prégnante à la mimésis, chez Aristote et plus tard chez Jean-Marie Schaeffer, ainsi que les fondements de sa définition en montrant l'apport des théories psychanalytiques, sémiotiques et phénoménologiques dans l'élaboration d'une herméneutique, il aura aussi été fondamental de replacer ce passage théorique dans son contexte plus général, soit celui du tournant herméneutique des discours spéculatifs – tournant pour lequel nous avons donné en exemple les enjeux du débat entre Jacques Derrida et Paul Ricœur. C'est ainsi que nous avons été en mesure, dans le deuxième chapitre, de proposer une définition « renouvelée » de la métaphore, celle-ci ayant pour caractéristique de s'adapter aux images et au langage courant de l'époque en question. Par conséquent, nous avons dissocié la définition de la métaphore de son enjeu rhétorique pour l'envisager comme outil poético-philosophique. Ce faisant, nous sommes parvenus à notre double objectif de départ qui était de montrer la prégnance encore très actuelle de ce procédé d'écriture, tout en établissant certaines de ses balises, aujourd'hui, renouvelées. Les auteurs que nous avons choisi d'analyser, nous ont permis de mettre en lumière des figures contemporaines de la métaphore qui, comme modalité d'indécidabilité, servent de façon spécifique à la création et au questionnement du doute, de l'énigme, du vertige et, plus largement, du mystère.

Afin de proposer une définition « renouvelée » de la métaphore comme modalité actuelle d'indécidabilité, nous avons d'abord procédé à une relecture des écrits d'Aristote par

l'entremise de Paul Ricœur avant d'envisager, dans la foulée de l'herméneutique, sa conception poétique et non plus uniquement rhétorique. De la théorie ricoeurienne, nous avons spécifiquement retenu le jeu de passage entre réalité et fiction intrinsèque à la fonction heuristique de la métaphore ainsi que la relation de la *lexis* au *muthos* aristotélicien ce qui la liait à la représentation mimétique et l'autonomisait face au récit. C'est aussi à partir de l'ontologie et de la fonction toujours tensionnelle de la métaphore ricoeurienne que nous avons élaboré notre projet et démontré notre principale hypothèse : « synthèse de l'hétérogène » dont l'efficace s'entend entre les termes dialectiques de fusion et de tension, la finalité de la représentation métaphorique qui, déjà chez Aristote et Ricœur, est « de faire paraître le langage » et « de signifier les choses comme en Acte », rend intelligible ce qui autrement resterait caché, insaisissable. Cela s'accompagne toujours de la pointe critique du « comme si », principe tensionnel où se joue l'indécidabilité des hypothèses possibles.

Par ailleurs, c'est en replaçant la métaphore dans le contexte du tournant herméneutique des théories spéculatives que sa fonction poético-philosophique agissant par emprunt et par glissement conceptuel a permis d'envisager sa corrélation et son utilité toujours prégnante et nécessaire aux discours sur l'art, et cela, au-delà des discours spéculatifs. Non seulement l'écriture de plusieurs philosophes et historiens de l'art témoigne du jeu de la métaphore – ceux-ci se laissant prendre à son jeu stylistique et symbolique – mais les notions auxquelles ils ont recours se voient elles-mêmes déplacées, transférées et métamorphosées, les rendant aussitôt métaphoriques. C'était précisément le double enjeu de notre thèse de départ : des concepts développés et redéfinis dans les discours contemporains (le jeu, la mimésis, le mythe, le mystère, le double, l'empreinte, la fête, le jouet et le pli), nous les avons ensuite proposés comme figures nouvelles de la métaphore. Par conséquent, nous avons envisagé de redéfinir la métaphore en fonction des formulations que donnent Jean-Marie Schaeffer, Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben et Jacques Rancière des notions de jeu, de mimésis, de mythe et de mystère – l'efficace de la métaphore leur étant indubitablement liée. Nous avons donc, de ce fait, établi les principales corrélations entre ces concepts. Actualisée en fonction des discours sur l'art contemporains, la métaphore, plus qu'une représentation mimétique, aurait pour capacité à la fois de rendre visible et de produire du mystère parce qu'elle joue des limites de la mimésis et du mythe. Prise en ce sens, la métaphore, qui ne

représente pas une histoire, mais projette « des possibilités d'histoire », « des mondes possibles et habitables », est un dispositif média agissant à partir et à travers la réalité, à partir et à travers la fiction. Ni la réalité ni la fiction, le dispositif métaphorique est à « l'image de quelque chose », tout en étant à « l'écart de cette chose » : ainsi, la métaphore instruit parce qu'elle impose une distance critique.

Dès lors, nous avons pu proposer le glissement poético-philosophique de la métaphore comme opération réciproque entre discours et images – au niveau du discours qui, pour être saisi, donne forme à des images et, en sens inverse, au niveau des images qui s'entendent alors comme « l'animé », voire « l'incarné » des concepts préalables. Nous avons démontré cet alliage discours/images par l'entremise des œuvres de David Altmejd, de Claudie Gagnon et de Carsten Höller. Nos analyses ont expressément mis en lumière les modalités d'indécidabilité de la métaphore qui, comme image même de la dialectique, produit des tensions au niveau des significations de l'œuvre, tout en réglant, c'est-à-dire tout en ordonnant la polysémie de l'œuvre : par la métamorphose chez David Altmejd, la répétition chez Claudie Gagnon et l'incarnation chez Carsten Höller. En constante transformation, la métaphore a pour efficace de se renouveler continuellement et instantanément à la rencontre du spectateur et de l'œuvre. Elle se déploie chaque fois différemment dans l'imaginaire et s'entend comme véritable événement sémantique de la *coïncidence* entre les « horizons d'attentes » du spectateur et les « mondes possibles » de l'œuvre.

Ainsi, le renouvellement de la notion de métaphore passe par sa redéfinition herméneutique. Car si le jeu et la mimésis impliquent, comme nous l'avons démontré, un basculement entre la réalité et la fiction, et plus essentiellement entre le « est » et le « n'est pas » littéral et métaphorique de l'énoncé ou de l'œuvre, c'est par son allégeance au mythe et au mystère que la métaphore crée de l'indécidabilité.

La portée de cette étude vise à la fois les arts actuels, les discours et l'histoire de l'art. De notre double objectif de départ, nous aurons constaté un perpétuel « dédoublement » ; on n'a qu'à penser à la double définition que confère déjà Aristote à la métaphore entre *Rhétorique* et *Poétique*. La métaphore, dont l'ontologie se déploie entre « est » et « n'est pas », impose le

dédoublement des notions et des figures à travers lesquelles elle se représente et se renouvelle : ainsi, dire la métaphore, en expliciter la définition et la fonction unique et nominale serait incontestablement impossible. Autant la métaphore sert à « rendre visible » et à « rendre comme en acte » ce qui, autrement, résiderait caché et fixe, autant une formulation en termes littérales en figerait aussitôt le mouvement, stoppant sa propension au renouvellement. Si, en redéfinissant la métaphore, nous avons aussi montré les limites de la représentation mimétique, la représentation métaphorique aura permis, pour sa part, d'identifier certaines des figures distinctives par lesquelles elle pouvait être observée, sans quoi, l'étendue de sa portée en aurait aussi marqué les limites. Synthèse de l'image dialectique, c'est la figure du « pli » qui, des figures explicitées, est pour nous l'exacte métaphore de la métaphore. Non seulement exprime-t-elle la rencontre idéale entre images passées et présentes, mais toute figure métaphorique pourrait être réduite jusqu'à son « premier pli » : « [le] labyrinthe, par exemple, est dit multiple, [...] parce qu'il a beaucoup de plis. Le multiple, ce n'est pas seulement ce qui a beaucoup de parties, mais ce qui est plié de beaucoup de façons.¹ » Entre la matière et l'âme, entre le plein et le vide, le « pli » serait aussi chez Gilles Deleuze le coin qui agence, qui superpose, qui fusionne ensemble deux parties autrement distinctes. Mais c'est aussi l'association que fait l'auteur entre le Baroque et le pli qui nous amène à réfléchir sur les déploiements possibles d'une définition « renouvelée » de la métaphore comme modalité d'indécidabilité. Pour Deleuze : « [l]e Baroque ne renvoie pas à une essence, mais plutôt à une fonction opératoire, à un trait. Il ne cesse de faire des plis. Il n'invente pas la chose [...]. Mais il courbe et recourbe les plis, les pousse à l'infini, pli sur pli, pli selon pli.² » Ainsi, une conception nouvelle et tensionnelle de la métaphore permettrait de poursuivre cette recherche encore davantage – d'abord, parce que les figures de la métaphore sont multiples, ensuite, parce que la métaphore dit aussi la *constellation*. Ainsi définie comme « pli », ne se rapprocherait-elle pas de l'image critique allégorique que proposait Walter Benjamin dans *L'allégorie du drame baroque allemand* ? Cette comparaison a traversé de façon souterraine notre projet. Si nous en suggérons ici la possible correspondance, c'est bien parce qu'elle ne pouvait être envisagée qu'après avoir reconceptualisé et réactualisé la métaphore. L'allégorie qui, pour Benjamin, « ne brille plus

¹ Gilles Deleuze, *Le pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988, p. 5.

² *Ibid.*

désormais d'aucune signification, d'aucun sens³ », s'appréhenderait uniquement sous le regard de la mélancolie; autrement dit, ce n'est que dans l'après-coup de l'image que serait perceptible la « monstruosité de notre humanité⁴ », dans la copule dialectique des termes de vie et de mort. Ainsi, en ces termes, l'interprétation benjaminienne de l'allégorie poserait une première divergence entre les deux concepts : si « tout [dans l'allégorie] s'y rassemble sans que rien ne s'y résolve⁵ », c'est pour nous, au contraire, dans sa propension à se renouveler que nous avons proposé l'efficacité de la portée métaphorique. Par conséquent, c'est donc aussi au niveau de « l'organisation interne », de « l'ordonnement » de la notion que nous pourrions déceler une seconde différence : entre présentation symbolique et présentation allégorique la différence se situe, écrit Benjamin, « [...] dans l'instantanéité, qui fait défaut à l'allégorie [...] Là – dans le symbole – il y a une totalité instantanée; ici, une série progressive de moments.⁶ » Entre « synthèse de l'hétérogène » chez Ricœur et « fragments de choses les plus diverses⁷ » (tels une chambre d'enfant, un débarras, un office) chez Benjamin, se confinerait une autre distinction majeure entre ces deux notions : ayant toutes deux pour ontologie la dialectique entre « est » et « n'est pas », entre « vie » et « mort », la première semble « résoudre » la tension par la fusion, tandis que la seconde suggère l'impossibilité conceptuelle d'un remaniement organisationnel entre le « désordre de la scène allégorique.⁸ » Mais si, davantage qu'une « présentation symbolique », la métaphore engage une conception poético-philosophique, tel que nous l'avons montré ici, cela permet certainement de revoir, du moins, d'envisager de possibles correspondances avec l'allégorie benjaminienne : modalité d'indécidabilité, la métaphore n'abolit pas la tension, elle la sous-tend et l'engendre.

Qui plus est, la lecture des écrits de Benjamin nous amène à penser la nécessité, ici encore, de la reprise métaphorique comme un des modes – certes, avec l'allégorie – servant à expliciter

³ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, (*Origine du drame baroque allemand*), [1916], éd. par Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, avec la coll. De Theodor W. Adorno et Gershom Sholem, Suhrkamp, 1974, p. 359., cité dans Catherine Perret, *Walter Benjamin, sans destin*, Paris, La Fayette, 1992, p. 38.

⁴ Catherine Perret, *Walter Benjamin, sans destin*, Paris, La Fayette, 1992, p. 37.

⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁶ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, [1916], trad. de l'allemand par Sibylle Muller, coll. de André Hirt, préf. de Irving Wohlfarth, Paris, Flammarion, 2000, p. 177.

⁷ *Ibid.*, p. 201.

⁸ *Ibid.*, p. 202.

une image à partir de ses tensions préalables. Nous n'avons qu'à prendre pour exemple l'écriture qu'adopte Benjamin dans *Le Flâneur*. Dans des mots venant à la fois définir la notion de « flâneur » et décrire le comportement de Baudelaire, nous décelons la formule métaphorique qui, déjà chez Aristote, implique l'absence du terme de comparaison « ceci est comme cela », pour proposer « ceci est cela »⁹ :

La rue devient un appartement pour le flâneur qui est chez lui entre les façades des immeubles comme le bourgeois entre ses quatre murs. Il accorde aux brillantes plaques d'émail où sont écrits les noms des sociétés la valeur que le bourgeois accorde à une peinture à l'huile dans son salon. Les murs sont le pupitre sur lequel il appuie son carnet de notes, les kiosques à journaux lui tiennent lieu de bibliothèque et les terrasses des cafés sont des bow-windows d'où il contemple son intérieur après son travail¹⁰.

Du coup, émerge la différence fondamentale entre métaphore et allégorie : « [elle] consiste en ce que l'énoncé métaphorique comporte des termes non métaphoriques avec lesquels le terme métaphorique est en interaction, tandis que l'allégorie ne comporte que des termes métaphoriques.¹¹ » Cependant, lorsque la métaphore, telle que nous l'avons définie, est actualisée en fonction des discours contemporains et des arts visuels, chaque concept et chaque image employés ne doivent-ils pas, à leur tour, être interprétés uniquement en leur sens métaphorique ? La métaphore poético-philosophique agit par glissement : un mot est emprunté à une autre discipline avant de se transformer, de se « métamorphoser », de se « répéter » sous le signe d'un autre. Ainsi, l'image métaphorique remplace sa signification conceptuelle d'origine, parce qu'elle s'« incarne » dorénavant, autrement. Il serait donc juste de dire que la métaphore « renouvelée » recèle en elle l'a priori de sa signification, parce qu'elle se métamorphose au même titre que l'allégorie.

Mais c'est aussi la lecture que font respectivement Ricœur et Benjamin des textes aristotéliens qui indique une possible correspondance. Pour Benjamin, l'étude de la tragédie grecque chez Aristote ne pourrait être compatible avec le *trauerspiel* baroque dont il fait état

⁹ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 37.

¹⁰ Walter Benjamin, « Le Flâneur », in *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, [c.1939], d'après l'éd. originale établie par Rolf Tiedemann, trad. de l'allemand, préf. par Jean Lacoste, Paris, Payot & Rivages, 2002, p. 60.

¹¹ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, p. 218.

dans *Origine du drame baroque allemand*. C'est de Martin Opitz (*Prosodia Germanica, Oder Buch von der Deutschen poeterey*, c.1650) qu'il tire plutôt sa définition. La différence entre les définitions d'Aristote et d'Opitz consisterait en leur référence extérieure, c'est-à-dire, au niveau de l'imitation par laquelle procède le *muthos* : d'après Benjamin, tandis que la tragédie aristotélicienne a recours à l'histoire, le *trauerspiel* tire ses références du mythe¹²; il serait donc plus près de la poésie héroïque qu'il ne l'est de la tragédie grecque. Ceci dit, n'est-ce pas précisément l'enjeu d'une relecture ricœurienne des écrits d'Aristote ? Suggérant la contiguïté entre le *muthos* narratif et le *muthos* lyrique (« le *mood* » de la métaphore), c'est à ce niveau que nous entendons le sens poétique de la métaphore. Le *muthos* de la métaphore poétique (ou poético-philosophique) pourrait se rapprocher étroitement du *trauerspiel* baroque benjaminien.

Ainsi, la relation entre *muthos* et mythe est mise en lumière. Cette proposition nous amène également à revoir la contingence entre métaphore et mythe et à en suggérer les possibilités de recherche. Telle que nous l'avons proposée par l'entremise de Jean-François Jeandillou, la représentation métaphorique agirait foncièrement comme démystification et démythification du mythe. Et ce procédé de démystification du mythe par la dimension critique de la métaphore pourrait aussi référer, d'après nous, à la « profanation » chez Giorgio Agamben. « Au sens propre est profane ce qui, de sacré ou religieux qu'il était, se trouve restitué à l'usage et à la propriété des hommes.¹³ » Autrement dit, la profanation s'entend dans les termes du passage entre l'ontologie et la praxis que produisent « les dispositifs¹⁴ » comme le langage, le récit et la métaphore – la profanation dit l'impossibilité du métaphysique. Néanmoins, si le dispositif restitue et rend visible cette chose sacrée à l'usage commun des hommes, cet « usage » n'est pourtant pas naturel comme l'indique l'auteur, mais nécessite d'y accéder à travers une profanation : puisque « non seulement il n'est pas de religion sans séparation, mais toute séparation contient ou conserve par-devers soi un noyau

¹² Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemande*, p. 62.

¹³ Giorgio Agamben, *Profanations*, trad. de l'italien par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2006, p. 95.

¹⁴ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, trad. de l'italien par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 50 p.

authentiquement religieux.¹⁵ » Cette frontière essentielle au passage entre les deux, c'est le rite qui, d'après Agamben, sépare, tout en restituant ce lien « sacré » dans la sphère du profane. De ces transferts et « usages » qui témoignent d'un glissement du sacré à l'économique, c'est sûrement le jeu, la fête et le jouet qui, parmi les motifs nommés et développés dans notre étude, le représente le mieux. Anciennement lié au mythe et à sa représentation dans le rite, le jeu en présente manifestement le renversement : le jeu défait l'unité, « [il] libère et détourne l'humanité de la sphère du sacré, mais sans pour autant l'abolir.¹⁶ »

Nous reconnaissons dès lors toute la portée du jeu métaphorique : c'est ce que la métaphore comporte de ludique qui la transporte au-delà de la mimésis et qui en fait, à la fois le témoin et le point d'activation de ce tournant, de ce glissement, de cette transformation. De son ontologie qui se comprend dans le passage actif entre « est » et « n'est pas », la métaphore critique règle la tension sans jamais pourtant l'abolir. Aussi, la corrélation certaine entre les procédés de démystification et de profanation s'entend en ces termes : seulement si la démystification s'applique nécessairement aux mythes et aux stratégies de mystification se produisant lorsque le leurre est compris et reconnu, la profanation se produit, pour sa part, dans un contexte de changement et de contingence historiques et politiques : ceci dit, et c'est ici leur ressemblance la plus prégnante, c'est que tous deux auront toujours eu à voir avec le mystère, que ce soit celui des initiés ou celui du rite sacré. Par ailleurs, la démystification chez Jean-François Jeandillou et la profanation chez Giorgio Agamben tendent à faire paraître, à dévoiler le mystère – qu'il ne s'agisse d'un instant – tout en le produisant par l'enjeu de leur passage. Pour Agamben l'ultime glissement du sacré à la sphère humaine s'entend de l'incarnation de Dieu dans le corps du Christ. Ainsi, la distinction entre sacré et profane « [...] semble atteindre, écrit-il, un point limite ou une zone d'indécidabilité [...].¹⁷ » En ce sens, la métaphore serait un moyen profane pour dire « autrement » l'existence.

¹⁵ Giorgio Agamben, *Profanations*, p. 96.

¹⁶ *Ibid.*, p. 99.

¹⁷ *Ibid.*, p. 104. Ceci dit, pour l'auteur de *Profanations*, c'est la parodie qui consiste en la représentation par excellence du mystère; puisque le mystère nous est transmis par l'écriture ecclésiastique et qu'il a de tout temps été lié à une forme ou une autre de sacré, lorsqu'il est remplacé

Le mythe est aussi ce par quoi, pour Jeandillou, l'opposition entre fiction et réalité, entre spéculation et commentaire, disparaît. « En tant que représentation totalisante, le mythe permet de tenir pour équivalents les auteurs réels et les auteurs imaginaires, car tous deviennent personnages de légende.¹⁸ » Ainsi, plutôt que de suggérer les « figures contemporaines de la métaphore », il aurait été possible de présenter les mythes desquels elles découlent – tels que nous l'avons fait pour le mythe de la caverne afin d'expliquer la figure du double et de l'empreinte. C'est aussi en référant à la figure mythique du *trickster* que nous aurions pu souligner les effets de la figure du jeu dans les discours sur l'art et les arts actuels où « fauteur de désordre, [c'est] par son entremise [que] s'accomplit la médiation indispensable entre plusieurs termes autrement inconciliables.¹⁹ » Enfin, c'est en relation à la figure de la sirène que Jacques Rancière proposait de penser le mystère. À ce sujet, Paul Valéry écrivait :

Toute l'histoire n'est faite que de pensées auxquelles nous ajoutons cette valeur essentiellement mythique qu'elles représentent ce qui fut. [...] Le faux supporte le vrai; le vrai se donne le faux pour ancêtre, pour cause, pour auteur, pour origine et pour fin, sans exception ni remède, – et le vrai engendre ce faux dont il exige d'être soi-même engendré. [...] Que serions-nous sans le secours de ce qui n'existe pas ?²⁰

À cette adjonction de la métaphore, du mythe et du mystère dont la différence tient en la propriété de la métaphore à « montrer l'écart » par la pointe critique du « comme si », nous y reconnaissons aussi l'enjeu du spectateur dont l'imagination productrice est nécessaire à l'action de la métaphore : si, par la métaphore, le mythe est démystifié – et démythifié – à l'inverse, le lecteur-spectateur de la métaphore se verrait, lui, du coup, mythifié. Médiateur entre l'œuvre et les mondes imaginaires possibles vers lesquels ouvre la métaphore, le

dans un contexte profane, il ne serait d'autres possibilités que de le représenter sous forme de caricature : « tous les artistes doivent assumer la parodie comme modèle de représentation du mystère à défaut de tomber dans le mauvais goût. » Mais cela plus qu'une contradiction à notre étude, confirme l'allégeance (la possibilité) de la métaphore comme modalité d'indécidabilité : c'est d'abord parce que la parodie se définit également en tant que mode d'imitation-crédation (créant l'écart d'avec la chose qu'elle représente), qu'elle se rapproche de la métaphore. Mais c'est surtout puisque la parodie réside à être rendue manifeste que la métaphore en serait un des dispositifs possibles de sa représentation. À ce sujet : Giorgio Agamben, *Profanations*, p. 45-46.

¹⁸ Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification : tactique et stratégie littéraires*, p. 208.

¹⁹ *Ibid.*, p. 211.

²⁰ Paul Valéry, « Variété », [1928], in *Œuvres*, t. 1, 1957, p. 965., cité dans Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification : tactique et stratégie littéraires*, p. 208.

spectateur « incarne » et « active » lui-même les figures du jeu, du double, de l'empreinte, du pli; en l'absence de l'artiste ou de l'auteur, le spectateur se métamorphose pour devenir, dans le texte ou dans l'œuvre, la figure même du *trickster*, du loup-garou et pourquoi pas, de la sirène.

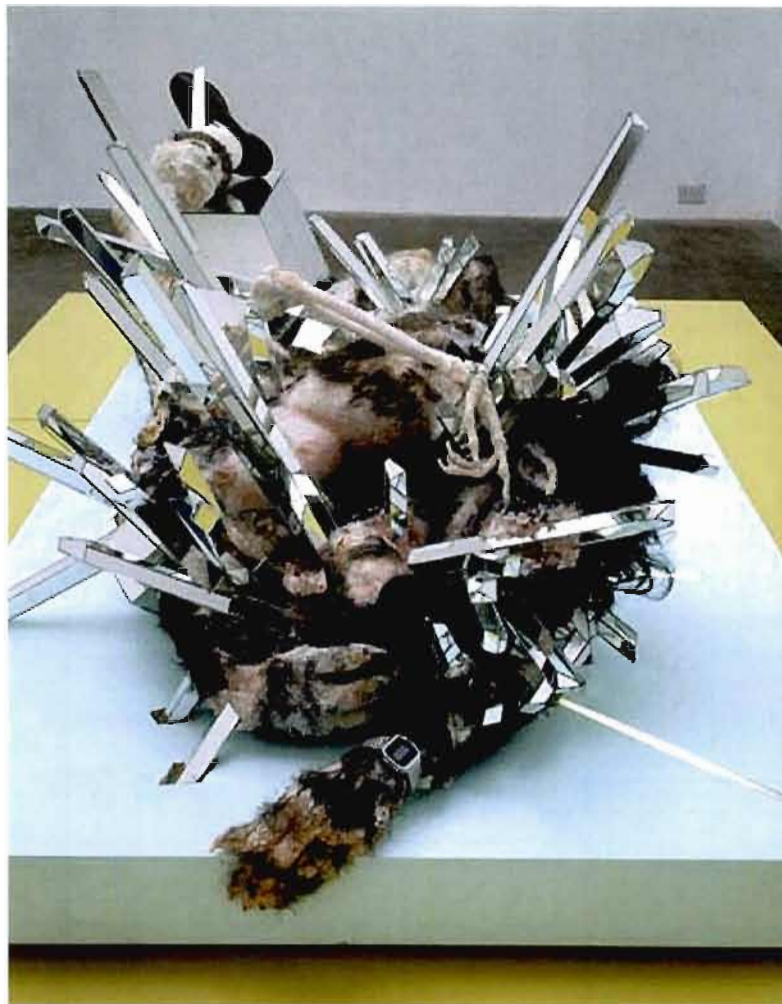


Figure 3.1. David Altmejd, *The Settler*, 2005



Figure 3.2. David Altmejd, *The Index*, 2007



Figure 3.3. David Altmejd, *The Giant 2*, 2007

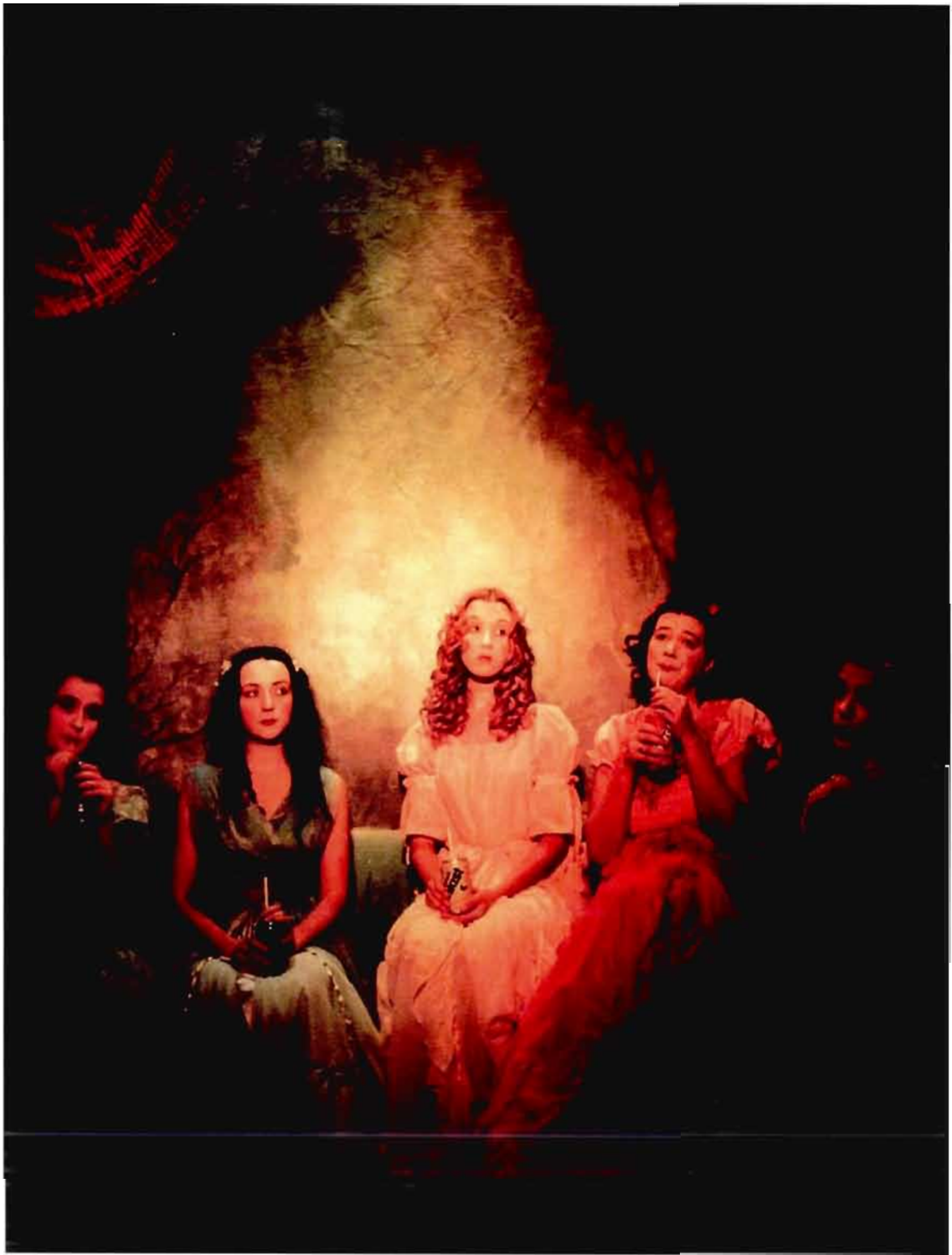


Figure 3.4. Claudie Gagnon, *La chèvre et le chou*, 1997



Figure 3.5. Claudie Gagnon, *Petits miracles misérables et merveilleux*, 2000

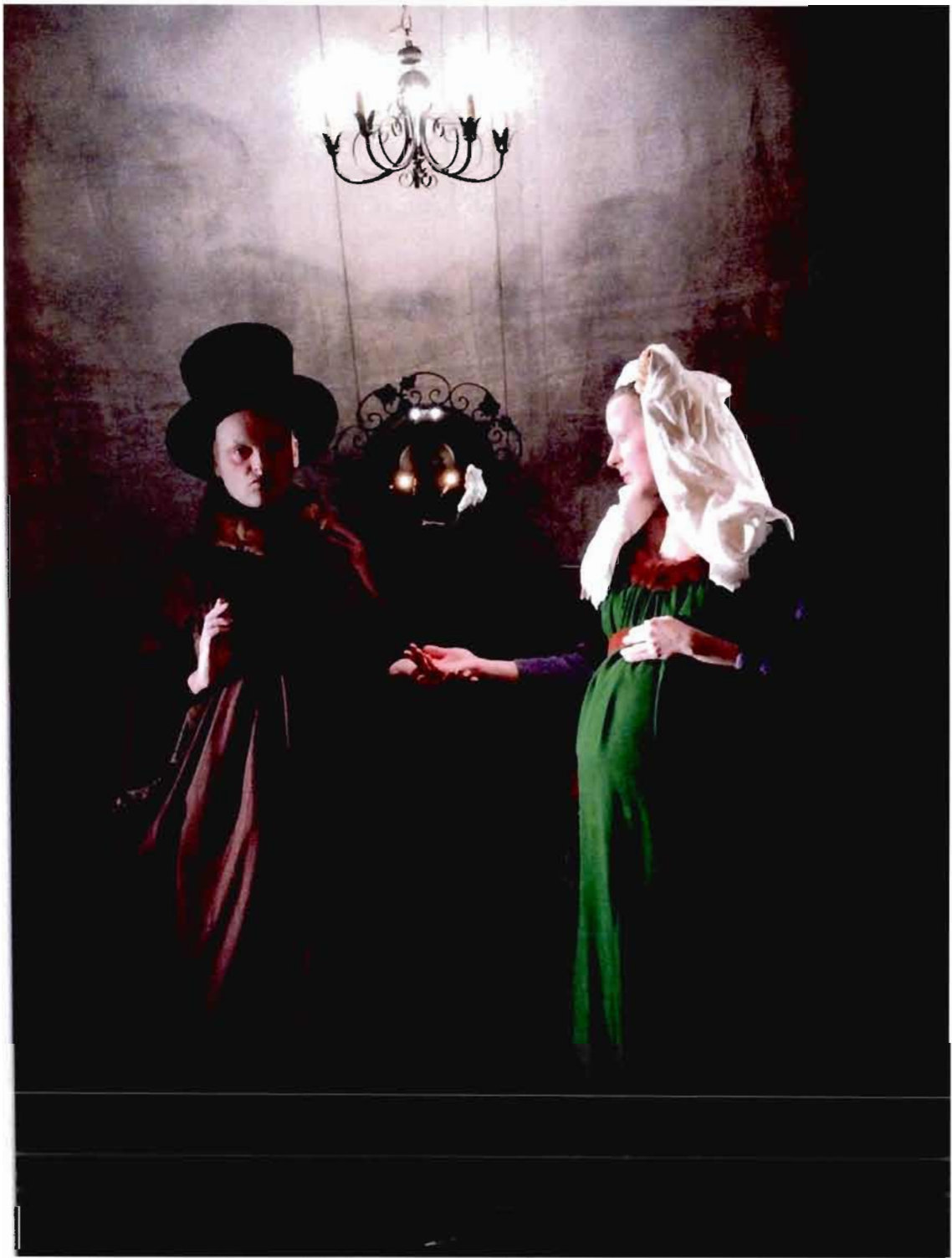


Figure 3.6. Claudie Gagnon, *Dindons et limaces*, 2008

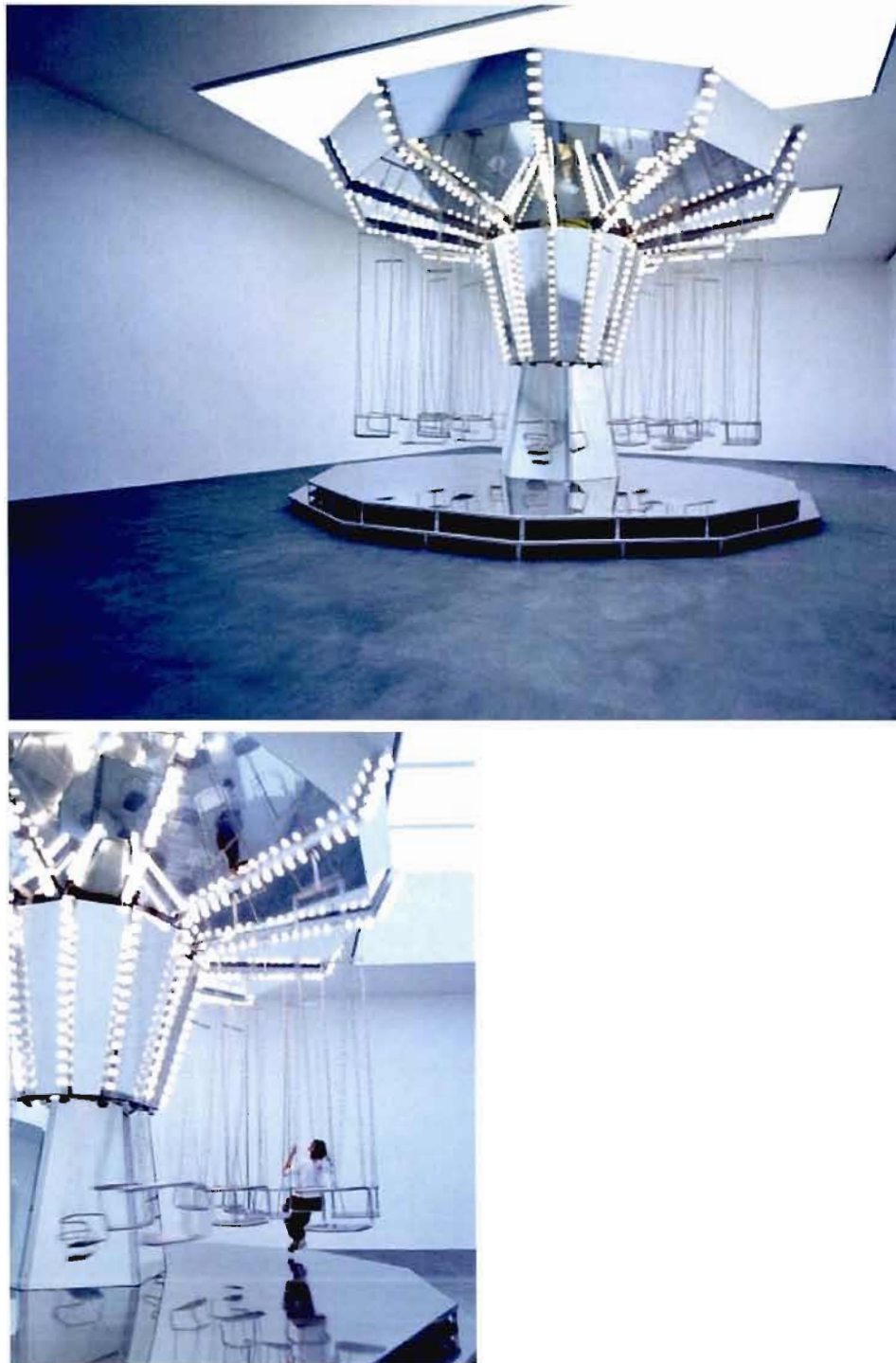


Figure 3.7. Carsten Höller, *Mirror Carousel*, 2005



Figure 3.8. Carsten Höller, *Amusement Park*, 2006

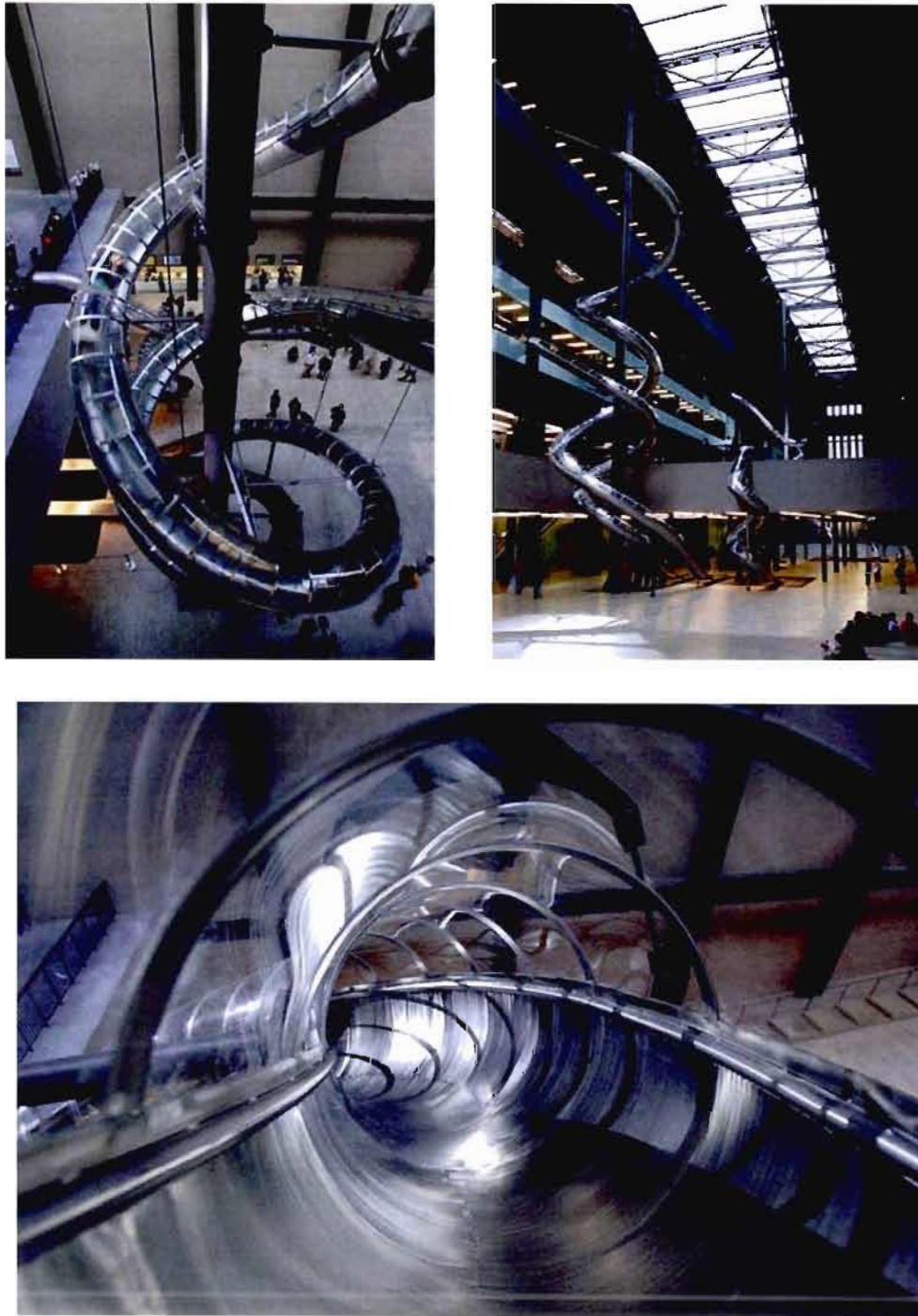


Figure 3.9. Carsten Höller, *Test Site*, 2006

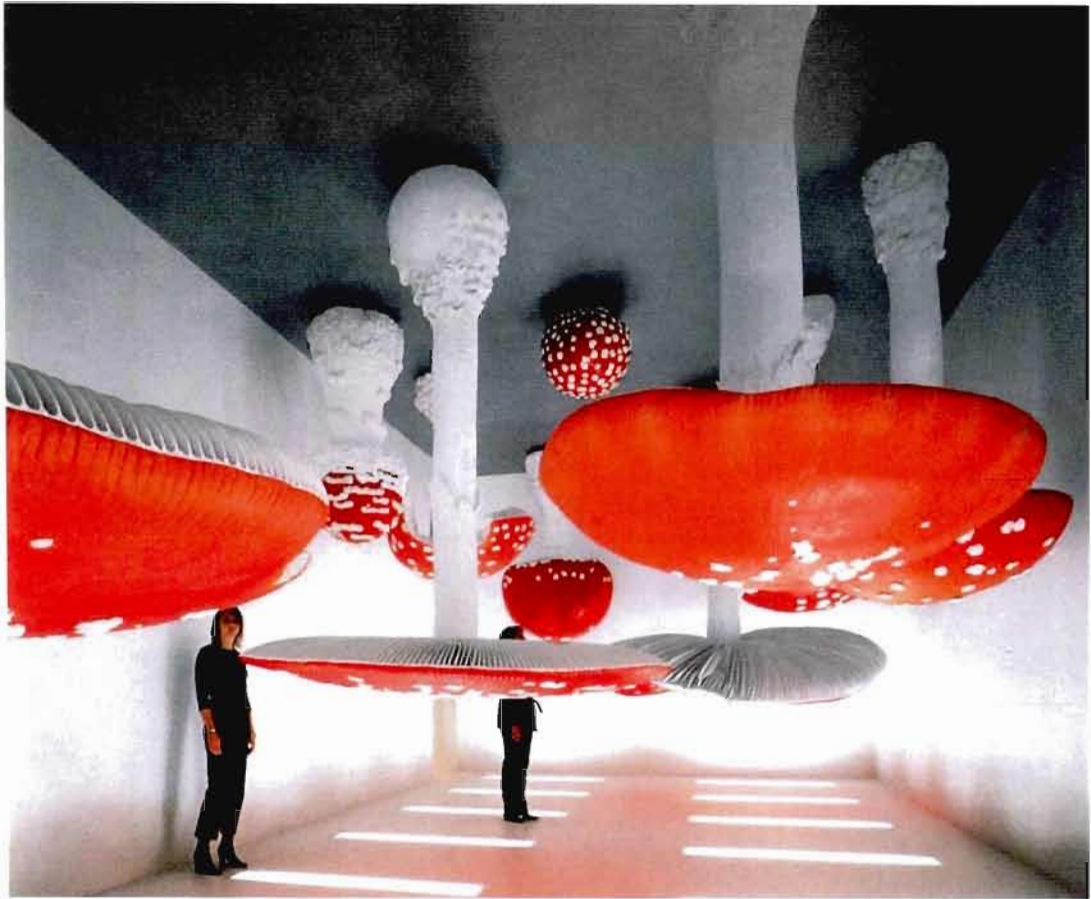


Figure 3.10. Carsten Höller, *Upside-Down Mushroom Room*, 2000

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages théoriques

- AMALRIC, Jean-Luc. 2006. *Ricœur, Derrida : L'enjeu de la métaphore*. Paris : Presses Universitaires de France, 152 p.
- AGAMBEN, Giorgio. 2002. *Enfance et histoire; destruction de l'expérience et origine de l'histoire*. nouv. éd., trad. de l'italien par Yves Hersant. Paris : Éditions Payot et Rivages, 244 p.
- . 2006. *Profanations*. trad. de l'italien par Martin Rueff. Paris : Éditions Payot & Rivages, 123 p.
- . 2007. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*. trad. de l'italien par Martin Rueff. Paris : Éditions Payot & Rivages, 50 p.
- AGACINSKI, Sylviane. 2000. *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*. Paris : Éditions du Seuil, 207 p.
- ARASSE, Daniel. 1996. *Le détail; pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion, 458 p.
- ARISTOTE. 1996. [IV^e siècle av. J.-C.]. *Poétique*. trad. par J. Hardy, préf. par Philippe Beck. Paris : Gallimard, 162 p.
- BAUDELAIRE, Charles. 1996. [1861]. *Les Fleurs du Mal*, 2^e éd. texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois. Paris : Éditions Gallimard, 352 p.
- . 1986. [1962]. *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres Œuvres critiques*, éd. corrigée et augmentée par Henri Lemaitre. Paris : Éditions Garnier, 958 p.
- BENNINGTON, Geoffrey. 1991. *Jacques Derrida, par Geoffrey Bennington et Jacques Derrida*. Paris : Éditions du Seuil, 373 p.
- BENJAMIN, Walter. 2002. [c.1939]. « Le Flâneur », In *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, d'après l'éd. originale établie par Rolf Tiedemann, trad. de l'allemand et préf. par Jean Lacoste, Paris : Éditions Payot & Rivages, p. 57-100.
- . 2003. [1936]. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, rev. par Rainer Rochlitz. Paris : Allia, 78 p.

- . 1985. [1916]. *Origine du drame baroque allemand*. trad. de l'allemand par Sibylle Muller. Paris : Flammarion, 262 p.
- . 2000. [1935]. « Paris, capitale du XIXe siècle », In *Œuvres III*. trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac. Paris : Gallimard, p. 44-66.
- . 2000. [1940]. « Sur le concept d'histoire », In *Œuvres III*, trad. par Maurice de Gandillac. Paris, Gallimard, p. 427-443.
- BERGSON, Henri. 1985. [1911 et 1930]. *La Conscience et la Vie; Le Possible et le Réel*. comp. par Gérard Chomienne. Paris : Magnard, 165 p.
- . 1981. [1899]. *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. Paris : Presses Universitaires de France, 157 p.
- BORGES, Jorge Luis. 1983. [1956]. *Fictions*. éd. rev. et augm., trad. de l'espagnol par P. Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois. Paris: Gallimard, 185 p.
- . 1978. [1975]. *Le livre de sable*. trad. de l'espagnol par Françoise Rosset. Paris : Gallimard, 147 p.
- BLACK, Max. 1968. *Models and Metaphors, studies in language and philosophy*. Ithaca N.Y.: Cornell University Press, 267 p.
- CAILLOIS, Roger. 1967. *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*. éd. rev. et augm., Paris : Gallimard, 374 p.
- . 1987. *Le mythe et l'homme*. Paris : Gallimard, 188 p.
- DANTO, Arthur Coleman. 1989. [1981]. *La transfiguration du banal, Une philosophie de l'art*. préf. par Jean-Marie Schaeffer, trad. de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer. Paris : Éditions du Seuil, 327 p.
- DECOMBES, Vincent. 1979. *Le Même et l'Autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*. Paris : Éditions de Minuit, 224 p.
- DELEUZE, Gilles. 1968. *Différence et répétition*. Paris : Presses Universitaires de France, 409 p.
- . 1988. *Le pli (Leibniz et le baroque)*. Paris : Éditions de Minuit, 191 p.
- DEPRAZ, Natalie. 1999. *Écrire en phénoménologie : une autre époque de l'écriture*. La Versanne : Encre marine, 219 p.
- DERRIDA, Jacques. 1972. *Marges de la philosophie*. Paris : Éditions de Minuit, 396 p.

- . 1987. « *Le retrait de la métaphore* » [1978], In *Psyché, inventions de l'autre*. Paris : Galilée, p.63-93.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 1992. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Éditions de Minuit, 208 p.
- . 2000. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Éditions de Minuit, 286 p.
- . 1990. *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 332 p.
- . 2008. *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Éditions de Minuit, 379 p.
- . 2007. *L'image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris : Éditions Gallimard, 408 p.
- . 2002. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Éditions de Minuit, 592 p.
- ECO, Umberto. 1988. *Sémiotique et philosophie du langage*. Paris : Presses Universitaires de France, 285 p.
- FONTANIER, Pierre. 1968. [1830]. *Les figures du discours. Introduction par Gérard Genette*. Paris : Flammarion, 503 p.
- FOUCAULT, Michel. 1966. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, 400 p.
- FRASER, Marie. 2008. « Aux bords de l'art », in *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel*. sous la dir. de Thérèse St-Gelais. Montréal : Les éditions esse, p. 23-36.
- FREUD, Sigmund. 1981. [1920]. « Au-delà du principe de plaisir », In *Essais de psychanalyse*. nouv. trad. de l'allemand par Pierre Cotet, André Bourguignon et Alice Cherki. Paris : Éditions Payot, p. 41-115.
- . 1985. [1933]. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. trad. de l'allemand par Bertrand Féron. Paris: Gallimard, 384 p.
- FRYE, Northrop. 1957. *Anatomy of criticism*. Princeton : Princeton University Press, 383 p.
- GADAMER, Hans-Georg. 1996. [1976]. « L'ontologie de l'œuvre d'art et sa signification herméneutique », In *Vérité et Méthode, Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. éd. intégrale rev. et compl. par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio. Paris : Éditions du Seuil, p. 119-188.

- GENETTE, Gérard. 2004. *Fiction et diction*; précédé de *Introduction à l'architecte*. Paris : Éditions du Seuil, 236 p.
- GONORD, Alban (comp. et prés.). 2001. *Le temps*. Paris : Flammarion, 250 p.
- GRONDIN, Jean. 2003. *Le tournant herméneutique de la phénoménologie*. Paris : Presses Universitaires de France, 127 p.
- HAMEL, Jean-François. 2006. *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*. Paris : Les Éditions de Minuit, 234 p.
- HEIDEGGER, Martin. 1986. [1936]. « Pourquoi des poètes ? », In *Chemins qui ne mènent nulle part*. nouv. éd. trad. de l'allemand par Wolfgang Brokmeier. Paris : Gallimard, p. 220-261.
- . 1962. *Le Principe de raison*. Paris : Gallimard, 270 p.
- HUIZINGA, Johan. 1951. *Homo ludens; Essai sur la fiction sociale du jeu*. trad. du néerlandais par Cécile Seresia. Paris: Gallimard, 340 p.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. 1980. [1957]. *La manière et l'occasion*. T.1 de *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*. éd. sous la dir. de Jean-Pierre Barou. Paris : Éditions du Seuil, 146 p.
- JEANDILLOU, Jean-François. 1994. *Esthétique de la mystification; tactique et stratégie littéraire*. Paris : Éditions de Minuit, 239 p.
- KANT, Emmanuel. 1995. [1791]. « Du sublime dynamique de la nature », In *Critique de la faculté de juger*, trad., prés., biblio. et chrono. par Alain Renaut. Paris : Aubier, p. 242-324.
- LAGEIRA, Jacinto (dir. publ.). 2006. *Du mot à l'image & du son au mot; théories, manifestes, documents : une anthologie de 1897 à 2005*. Marseille : Mot et le reste, 549 p.
- . 2007. *L'esthétique traversée : psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'œuvre*. Bruxelles : La Lettre Volée, 370 p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1962. *La pensée sauvage*. Paris : Plon, 395 p.
- MARIN, Louis. 1994. *De la représentation*. Paris: Seuil/Gallimard, 396 p.
- MITCHELL, W. J. Thomas. 1994. *Picture Theory; Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 445 p.

- NIETZSCH, Friedrich. 1977. [1872]. *La Naissance de la tragédie*. éd. rev. et augm. par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, trad. de l'allemand par Michel Haar. Paris : Gallimard, 374 p.
- PERRET, Catherine. 2001. *Les porteurs d'ombre. Mimésis et modernité*. Paris : Belin, 312 p.
- . 1990. « Walter Benjamin : le problème de la dimension esthétique », In *Revue d'esthétique : Hors série*, prép. par Marc B. de Launay et Marc Jimenez. Paris : Éditions Jean-Michel Place, 211 p.
- . 1992. *Walter Benjamin sans destin*. Paris : La Différence, 244 p.
- RANCIÈRE, Jacques. 2003. *Le destin des images*. Paris : La Fabrique, 157 p.
- . 2004. *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Éditions Galilée, 172 p.
- . 1996. *Mallarmé, La politique de la sirène*. Paris : Hachette, 139 p.
- RICŒUR, Paul. 2008. [1990]. *Amour et justice*. Paris : Éditions Points. 110 p.
- . 1986. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris : Éditions du Seuil, 405 p.
- . 1975. *La métaphore vive*. Paris : Éditions du Seuil, 411 p.
- . 1969. *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*. Paris : Éditions du Seuil, 491 p.
- . 1983. *L'intrigue et le récit historique*. T.1 de *Temps et récit*. Paris : Éditions du Seuil, 404 p.
- RIEGL, Alois. c2002. [1893]. *Questions de style : fondements d'une histoire de l'ornementation*. préf. de Hubert Damisch, trad. de l'allemand par Henri-Alexis Baatsche et Françoise Rolland. Paris : F. Hazan, 289 p.
- ROSSET, Clément. 2006. *Fantasmagories, suivi de : Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*. Paris : Éditions de Minuit, 108 p.
- . 1993. *Le réel et son double, Essai sur l'illusion*, éd. revue et augmentée. Paris : Éditions Gallimard, 129 p.
- SARTRE, Jean-Paul. 1976. [1943]. *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Éditions Gallimard, 691 p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. 1999. *Pourquoi la fiction ?*. Paris : Éditions du Seuil, 346 p.

- SCHEFER, Jean Louis. 1999. *Images mobiles : Récits, visages, flocons*. Paris : P.O.L., 258 p.
- VERNANT, Jean-Pierre. 1979. *Religions, histoires et raisons*. Paris : F. Maspero, 137 p.
- VILLENEUVE, Johanne. 2004. *Le sens de l'intrigue ou La narrativité, le jeu et l'invention du diable*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 423 p.
- VOUILLOUX, Bernard. 2002. *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*. Paris : Éditions Flammarion, 477 p.
- WALTON, Kendall L.. 1993. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, MA.: Harvard University Press, 450 p.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. 1986. [1953]. *Tractatus logico-philosophicus*, suivi de *Investigation philosophiques*. Paris : Éditions Gallimard, 364 p.
- ZIMMER, Christian. 1984. *Le retour de la fiction*. Paris : Éditions du Cerf, 98 p.

Catalogues d'exposition

- BOUCHER, Mélanie (dir. publ.), Julie Bélisle et Mariette Bouillet. 2009. *Claudie Gagnon*. Saint-Hyacinthe : Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, 141 p.
- DE BLOIS, Nathalie. 2005. *L'écho des limbes*. Montréal: Leonard & Bina Ellen Art Gallery, 65 p.
- DÉRY, Louise (dir. publ.) et Anne-Marie Ninacs. 2001. *Point de chute*. Montréal: Galerie UQAM, 111 p.
- . 2006. *David Altmejd, Métamorphose*. Montréal : Galerie de l'UQAM, 100 p.
- . 2007. *David Altmejd, The Index, La Biennale de Venise, 52^e exposition internationale d'art*. Montréal : Galerie de l'UQAM, 71 p.
- FRASER, Marie (dir. publ.) et Jacinto Lageira. 2001. *Le ludique*. Québec : Musée du Québec, 159 p.
- NADEAU, Lisanne et Claudie Gagnon. 2003. *4 installations pour le Grand Hall du Musée du Québec*. Québec : Musée du Québec, 135 p.

Articles

- ASCAARI, Alessio. 2007. « Unknown Pleasure ». *Mousse: David Altmejd*, no 11 (novembre), p. 62-65.
- BALLESTRA-PUECH, Sylvie. « « Tragique quotidien » et « théâtre de la répétition » ». *Loxias* : Loxias 11, mis en ligne le 7 décembre 2005, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=755>
- BIRNBAUM, Daniel. 2001. « Mice and Man : The art of Carsten Höller and Rosemarie Trockel ». *Art Forum*, p. 114-117.
- CAZENEUVE, Jean. « Le jeu dans la société », In *Encyclopaedia Universalis*, éd. 1995.
- COLARD, Jean-Max. 2005. (17999 signes), « Carsten Höller, Mac, Marseille », *Frog : Accidents Never Happen*, no 1 (printemps-été), p. 5-7.
- DUBÉ, Peter et David Altmejd. 2007. « L'énergie du monstrueux ». *Espace Sculpture*, no 79 (printemps), p. 6-12.
- LAVRADOR, Judicaël. 2004. « Extension du domaine de l'hallu ». *Les Inrockuptibles*, no 450, 14-20 Juillet, p. 1-3.
- PONTBRIAND, Chantal. 2006. « Carsten Höller : Vertige / le Kairòs à l'œuvre ». *Parachute : Extra Humain – SC*, no 121 (hiver), p. 41-61.
- SALTZ, Jerry. 2004. « Modern Gothic ». *Voice Choices* (New-York), 4-10 Février, p. C85.
- SEUNG-DUK, Kim et Carsten Höller. 2005. (entrevue) « Carsten Höller, Mac, Marseille » (entrevue). *Frog : Accidents Never Happen*, no 1 (printemps-été), p.1-4.
- WRIGHT, Karen. 2006. « Down the chute at Tate Modern: Carsten Höller's London Tubes ». *Modern inters*, Octobre, p. 86-89.